Collection dirigée
par
Paolo Odorico

Directeur d'études à
l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS-Paris)

Déjà paru :

Guglielmo Cavallo, *Lire à Byzance*
Anthony Kaldellis, *Le Discours ethnographique à Byzance*

À paraître :

Paolo Odorico, *Athlèsis kai Mnèmè : étude sur les synaxaires byzantins*
H. Hörandner, *La poésie à Byzance*

SÉMINAIRES BYZANTINS – 3

INGELA NILSSON

RACONTER BYZANCE :

LA LITTÉRATURE AU XII[e] SIÈCLE

LES BELLES LETTRES

2014

www.lesbelleslettres.com
Retrouvez Les Belles Lettres sur Facebook et Twitter.

ISBN : 978-2-251-44499-4

PRÉFACE

C'est avec grand plaisir mélangé à la douce tristesse qu'amènent les souvenirs du bonheur que je présente ce livre d'Ingela Nilsson. En effet, il représente le troisième volume de la série *Séminaires byzantins*, après le *Lire à Byzance* de Guglielmo Cavallo paru en 2006, et le *Discours ethnographique à Byzance* d'Antony Kaldellis. Cette série est le fruit de longues conversations que j'avais avec Alain Segonds, dont le départ inattendu continue de me chagriner. Notre idée était de recueillir quelques-unes des interventions des collègues étrangers invités par l'EHESS dans le cadre de mes séminaires, afin de pourvoir d'un outil de travail les jeunes chercheurs qui avancent dans le périlleux domaine des études byzantines. Alain et moi, nous avons travaillé au volume d'Ingela Nilsson avec enthousiasme et passion. Il nous semblait qu'il y avait dans sa reconstruction de la littérature byzantine du XIIe siècle un regard nouveau et une clarté d'exposition, dont les étudiants et les collègues auraient bien pu profiter ; à le voir publié maintenant, je comprends que nous ne nous sommes pas trompés. Nous étions arrivés presque à la fin de la tâche de révision éditoriale du livre, lorsque Alain nous a quittés. J'ai dû donc avancer tout seul, portant sur mes épaules la réalisation de la publication et la solitude. Certes, trop de temps est passé depuis que le manuscrit d'Ingela Nilsson nous a été remis. Mais voici que nous sommes arrivés à faire paraître ce numéro trois des *Séminaires*, qui sera bientôt suivi par d'autres volumes, dont le mérite du choix revient en grande partie à Alain. C'est bien à lui et à sa mémoire qu'Ingela et moi voulons dédier ce volume.

Paolo Odorico

AVANT-PROPOS

La généreuse invitation de Paolo Odorico d'organiser un cycle de séminaires à l'EHESS m'a permis de cerner et d'approfondir un sujet qui m'intriguait depuis longtemps : la présence d'un discours, disons, « romanesque », dans maints textes byzantins du XIIe siècle. En lisant un épisode bien sec d'un historien ou un poème funéraire solennel, soudain, on tombe sur un soleil qui rit ou un arbre fruitier en fleur, qui, tous, renvoient à l'imagerie des romans. Ou bien nous sommes confrontés à des yeux noirs qui brillent dans un visage blanc aux joues rougissantes, qui rappellent les héroïnes romanesques. Comment se fait-il que les romans byzantins sont toujours considérés comme des exceptions dans la littérature byzantine ?

Je suis très reconnaissante à Paolo de la possibilité qui m'a été ainsi offerte de développer mes idées, que, jusque-là, je n'avais traitées que de façon fragmentaire en diverses occasions. Le résultat est en quelque sorte un collage du même genre que les chroniques byzantines elles-mêmes, un palimpseste d'opuscules et de notes antérieures, mais dans un contexte nouveau. Au cours des séminaires, je voulais que les participants prennent conscience des procédés littéraires et surtout des procédés narratifs : comment et pourquoi raconter des histoires et composer des récits ? Dans ce livre, je m'efforce d'intégrer, dans un contexte plus large, la narration à Byzance, afin d'attirer l'intérêt d'un public moins initié. La structure et les arguments principaux des séminaires sont néanmoins conservés, et les chapitres 2 à 5 du livre reflètent les quatre séminaires du printemps 2008. Conformément aux nécessités de la collection, le nombre des notes a été limité ; références et bibliographie sont sélectives.

J'ai préparé ces séminaires pendant une année comme « fellow in residence » au Swedish Collegium for Advanced Study, Uppsala (SCAS), avec le soutien financier de Riksbankens Jubileumsfond (RJ). Je suis reconnaissante aux directeurs et au personnel du SCAS pour le calme refuge qu'ils m'ont ainsi offert. Là, par un heureux hasard, j'ai également fait la connaissance de Coco Norén, qui m'a donné des

conseils linguistiques, ainsi qu'un soutien amical. La révision des textes a été accomplie pendant une année comme chercheur invité au Centre d'études byzantines, néohelléniques et sud-est-européennes (EHESS), un séjour généreusement financé par la Swedish Foundation for International Cooperation in Research and Higher Education (STINT). Le milieu chaleureux et très stimulant du centre a constitué un terrain propice à cette étude. Je tiens à exprimer ma gratitude à Paolo Odorico, Claude Vatin, Filippo Ronconi et Charis Messis pour l'accueil amical, pour les rires et les histoires que nous avons partagés. Plus particulièrement, je suis reconnaissante à Charis, qui a soigneusement lu tout le manuscrit. Avec son œil perspicace, il m'a offert des remarques importantes aussi bien sur la langue que sur le contenu.

Ni les séminaires ni le livre n'auraient pu être réalisés sans Chantal Pradines. Non seulement, avec beaucoup de patience, elle a lu et corrigé les premières esquisses de ces séminaires, mais depuis bientôt vingt ans elle est ma porte ouverte sur la France et sur la langue française. La chaleur avec laquelle Chantal partage ses connaissances aussi bien que sa maison et sa cheminée témoigne d'une amitié exceptionnelle.

Merci, enfin, à Lars, qui même à distance, avec encouragement, humour et tendresse au long de cet hiver parisien, m'a portée, et a porté avec moi ce livre.

IN
Paris, avril 2009

I
LA LITTÉRATURE BYZANTINE

En juin 1400, l'empereur Manuel II Paléologue (1391-1425) arrive à Paris, où il est accueilli en grande pompe par le roi de France Charles VI. L'objectif de son voyage en Occident était d'obtenir une aide militaire contre les Turcs ottomans qui avançaient et menaçaient l'Empire byzantin, déjà réduit au statut d'État tributaire de ses puissants voisins. Sur sa route, l'empereur avait déjà visité l'Italie, et, en décembre 1400, il se rendra en Angleterre, où il sera reçu à Londres par Henry IV[1]. Pendant les deux années suivantes, il restera en Europe pour essayer d'obtenir l'appui des princes et des souverains occidentaux. Manuel II mit en œuvre toute sa diplomatie en marchandant même des reliques constantinopolitaines : ainsi, dans les archives aragonaises sont conservées des lettres où il est question d'une aide militaire en échange de reliques sacrées[2]. Manuel, empereur érudit, sut se gagner la sympathie des Occidentaux. À la différence de son père, Jean V Paléologue (1341-1376, 1379-1391), il n'a jamais offert une union entre les Églises byzantine et latine et n'a pas accepté de passer à la foi catholique. Il était, semble-t-il, un homme sensé, doté de qualités diplomatiques remarquables et d'un grand intérêt pour la littérature, la théologie et la philosophie. La présence de l'empereur

1. Sur Manuel, voir J. W. Barker, *Manuel II Palaeologus, 1391-1425 : A Study in Late Byzantine Statesmanship*, New Brunswick, 1969 ; sur son voyage en Occident, qui a duré de 1399 à 1402, voir aussi M. Jugie, « Le voyage de l'empereur Manuel Paléologue en Occident (1399-1403) », *Échos d'Orient* 15 (1912), p. 322-332 ; G. Schlumberger, « Un empereur de Byzance à Paris et Londres », in *id.*, *Byzance et croisades : Pages médiévales*, Paris, 1927, p. 87-147 ; M. A. Andreeva, « Zur Reise Manuels II. Palaiologos nach Westeuropa », BZ 34 (1934), p. 37-47.

2. C. Marinesco, « Manuel II Paléologue et les rois d'Aragon. Commentaire sur quatre lettres inédites en latin, expédiées par la chancellerie byzantine », *Académie roumaine, Bulletin de la section historique* 11 (1924), p. 192-206 ; *id.*, « Du nouveau sur les relations de Manuel Paléologue (1391-1425) avec l'Espagne », dans *Atti dello VIII Congresso Internazionale di studi Bizantini*, I = RSBN 7 (1953), p. 420-436.

byzantin en Occident – il passait la plupart de son temps à Paris, hôte de Charles VI dans le château du Louvre – a stimulé l'imagination occidentale pour tout ce qui était byzantin et oriental. Nous retrouvons des traces de cette fascination, par exemple, dans les enluminures du célèbre livre d'Heures du xve siècle, *Les Très Riches Heures du duc de Berry* des frères Limbourg[3]. Même si les enluminures ont été peintes entre 1412 et 1416, c'est-à-dire une dizaine d'années après la visite de Manuel, il est probable que sa présence dans la capitale ait influencé les artistes de la cour parisienne.

En attendant une réponse de la part des souverains occidentaux, Manuel s'est consacré à l'écriture. Un texte en particulier renvoie au contexte parisien, parce qu'il décrit un tissu français : « À Paris : une image du printemps sur une tapisserie royale[4] ». La description est courte (46 lignes dans l'édition moderne) mais vivante. C'est le printemps, de doux vents réveillent l'herbe de leurs souffles tièdes, un fleuve coule paisiblement à travers le paysage. Un jeune homme y attrape à la main des poissons. Une prairie pleine d'oiseaux et d'insectes se remplit de gazouillis et de bourdonnements, et le narrateur interprète le chant des oiseaux :

> Je pense que ces chants veulent proclamer que tout ira mieux maintenant que la reine des saisons apporte la lumière, que désormais il fera beau au lieu d'y avoir des nuages, qu'il y aura le calme au lieu des tempêtes, et que tout sera agréable et non plus désolant.
>
> Κηρύττειν οἶμαι βούλεσθαι τουτοισί τὴν φωνήν, τὰ κρείττω παραγίνεσθαι, τῆς τῶν ὡρῶν βασιλίσσης ἐπιλαμψάσης, καὶ λοιπὸν εἶναι αἰθρίαν μὲν ἀντὶ τῆς νεφέλης, γαλήνην δὲ ἀντὶ τρικυμίας, καὶ ὅλως ἀντὶ τῶν λυπούντων τὰ τέρποντα (« Description d'une tapisserie », 20-23).

3. Voir les f. 51v et 52r (l'Adoration des rois mages) du manuscrit, conservé maintenant au musée Condé, Chantilly (ms. 65).

4. PG 156, 577-580 ; J. Davis, « Manuel II Palaiologus' A Description of Spring in a Dyed, Woven Hanging », in Ch. Dendrinos *et al.* [éd.], *Porphyrogenita : Essays on the History and Literature of Byzantium and the Latin East in Honour of Julian Chrystomides*, Aldershot, 2003, p. 411-421 (texte grec avec traduction anglaise) ; P. A. Agapitos *et al.*, Εικών και λόγος· Έξι βυζαντινές περιγραφές έργων τέχνης, Athènes, 2006, p. 81-97 et p. 181-186 (texte, traduction grecque, notes). La traduction française ici présentée est la mienne.

Dans la suite, Manuel décrit un jardin où jouent des enfants qui essaient d'attraper des insectes : un garçon se sert de son bonnet comme d'un filet, un autre se jette tout simplement sur les bestioles, un autre enlève son vêtement et se montre nu, tandis qu'un quatrième attache des insectes à des fils légers pour jouer avec eux. La scène est décrite comme joyeuse et charmante. Le narrateur finit par constater que le grand mérite de la tapisserie est son motif : « le printemps, qui est la fin des soucis ou, si tu veux, le héraut des jours plus clairs » (45-46 : τὸ ἔαρ, κατηφείας λύσις, εἰ δὲ βούλει, φαιδρότητος πρόξενον).

Il est probable que Manuel a été inspiré par une tapisserie qu'il a vue sur les murs d'un château à Paris, peut-être au Louvre. Mais il n'est pas nécessairement très important de savoir s'il décrit une tapisserie réelle ou si l'image n'est que le fruit de son imagination. Et même s'il paraît séduisant de lire sa description comme un rêve optimiste sur le futur de Byzance – un printemps sans soucis grâce à l'aide occidentale – cela aussi est une interprétation délicate et difficile à prouver[5]. Ce qui est évident, en revanche, c'est qu'une rencontre entre deux traditions et deux cultures se réalise dans le texte : d'un côté, la tradition de la description rhétorique, l'*ekphrasis*, qui, tout en remontant à l'Antiquité gréco-romaine, s'est largement développée à l'époque byzantine, combinée, de l'autre côté, avec un réalisme naissant qui vient d'apparaître en Occident, et que nous admirons toujours dans des ouvrages comme *Les Très Riches Heures du duc de Berry*. Nous ne nous attarderons pas sur ce texte, qui nous servira de point de départ pour une discussion sur la littérature byzantine.

D'abord, la description de Manuel est fondée sur l'imitation de la tradition ancienne (*imitatio*) ainsi que sur la description littéraire des images (le célèbre *ut pictura poiesis* d'Horace). Cette double imitation a cependant été élargie – ou même remplacée – par le « réalisme » mimétique d'une culture étrangère, à savoir l'idée qu'on peut non seulement représenter mais rendre la réalité telle quelle, ce qui était jusqu'à l'époque une notion inconnue de l'*ekphrasis* byzantine. Sans nous limiter à considérer

5. Cf. *ibid.*, spéc. p. 415 et p. 419, et E. Mitsi – P. A. Agapitos, « Εικών και λόγος· η περιγραφή έργων τέχνης στη βυζαντινή γραμματεία », *Annales d'esthétique* 29-30 (1990-1991), p. 109-126 (voir p. 121-122).

uniquement le texte comme expression des sentiments personnels de Manuel, cette rencontre littéraire entre deux traditions pourrait être perçue comme un reflet d'une rencontre réelle entre Byzance et la France au début du xve siècle. L'empereur a sans doute reçu un accueil bienveillant de la part des Occidentaux, mais non pas leur soutien militaire pour lequel il avait entrepris le voyage ; cinquante ans exactement après le séjour de Manuel à Paris, le 29 mai 1453, les Turcs prirent d'assaut Constantinople, capitale d'un empire déjà moribond. La visite de Manuel et l'héritage de ses ouvrages littéraires ont laissé, néanmoins, un écho non seulement dans les lettres conservées aux archives aragonaises ou dans les enluminures des frères Limbourg, mais aussi dans les débats contemporains sur l'Europe et sa culture. On peut rappeler, par exemple, le discours que le pape Benoît XVI a prononcé en septembre 2006 et qui a attiré l'attention à cause de ses remarques négatives à propos de l'islam. Dans ce discours mémorable les *Entretiens avec un Perse* de Manuel sont formellement cités[6]. Même si on a eu l'impression que le texte de Manuel était mal compris par le pape et par les médias, cet événement démontre que Byzance – ses personnalités et ses textes – est toujours d'actualité en Europe.

La description du printemps par Manuel – contrairement aux *Entretiens avec un Perse* – n'est pas un texte politique ou théologique, mais, comme nous l'avons déjà dit, il reflète des aspects significatifs de la culture byzantine et de ses relations avec la culture occidentale. Et le texte lui-même – comme tant de textes byzantins – est conservé à Paris, dans un manuscrit qui vraisemblablement a été corrigé de la main même de Manuel, le *Parisinus graecus* 3041 (f. 38r-v)[7]. Il constitue ainsi un exemple parfait à plusieurs titres, tant par son caractère que par sa transmission, d'un de ces textes byzantins que nous allons étudier dans ce livre : il est notre source et doit être considéré et interprété dans son contexte historique ;

6. Texte grec et traduction allemande par E. Trapp [éd.], *Dialoge mit einem « Perser »* (WBS, 2), Vienne, 1966. Voir aussi E. Voordeckers, « Les Entretiens avec un Perse de l'empereur Manuel II Paléologue », Byz 36 (1966), p. 311-317.

7. Sur le *Par. gr.* 3041 ainsi que sur l'autre manuscrit qui contient la description (*Vindob. phil. gr.* 42, f. 150v-151v), voir J. Davis, « A Description of Spring… » (cit. à la n. 4), p. 414.

il représente aussi notre rapport avec le passé et avec l'époque que nous essayons de reconstruire à partir de notre compréhension d'une autre époque historique et de sa culture.

Le texte dans le temps et l'espace

Depuis des siècles, en Europe, nous abordons la littérature byzantine avec méfiance. L'une des causes de cette méfiance est à chercher dans les préjugés persistants concernant la culture qui l'a produite, et qui ont laissé leur empreinte sur les relations entre l'ouest et l'est de l'Europe depuis l'époque des croisades[8]. Une autre raison réside dans une compréhension insuffisante des principes et des expressions artistiques de la production littéraire des Byzantins, principes et expressions fondés sur la répétition et le respect de la tradition. Si un texte est considéré uniquement comme une source d'information, de telles stratégies d'écriture deviennent gênantes – « un miroir déformant » – et, au lieu d'être soigneusement examinées, elles sont tout simplement rejetées[9]. Des attitudes de ce genre sont sans doute démodées, mais elles font partie de l'histoire de l'étude de la littérature byzantine et nous devons en être conscients. Aujourd'hui, en revanche, on commence à regarder les textes byzantins sous un angle différent, en tant qu'ouvrages littéraires personnels, en tant que « messages immédiats » qui transmettent les circonstances spécifiques et uniques de leur conception[10].

Les textes transmettent aussi, bien entendu, des idées, des préférences et convictions provenant de leurs auteurs, mais dans cette étude c'est le

8. Voir ci-dessous, p. 20.

9. C. Mango, « Byzantine Literature as a Distorting Mirror », Inaugural lecture, University of Oxford, Oxford 1973.

10. Voir, par exemple, les contributions dans P. Odorico [éd.], *La Face cachée de la littérature byzantine : le texte en tant que message immédiat*, (Dossiers byzantins 11), Paris 2012. Sur les approches littéraires dans le domaine de la byzantinologie, voir P. A. Agapitos, « Literary Criticism », dans E. Jeffreys [éd.], *The Oxford Handbook of Byzantine Studies*, Oxford, 2008, p. 77-85.

texte plutôt que l'auteur qui sera mis en avant[11]. Malgré le fait que nous ne disposons souvent que de peu d'informations sur les auteurs byzantins, et qu'une grande partie des textes nous sont parvenus anonymes, on a tendance à lire un texte à partir du personnage que l'on présume l'avoir écrit (l'*ekphrasis* de Manuel, par exemple, est interprétée comme une description de la situation byzantine plutôt que, tout simplement, comme la description d'une tapisserie), ou bien à comprendre les auteurs à partir des textes qu'ils ont écrits (Manuel comme un empereur triste dans un château glacial à Paris). Cette tendance à la biographie a contribué aussi à rendre un hommage quelquefois exagéré à certains auteurs (comme Michel Psellos, le grand savant du XIe siècle[12]), à négliger des écrivains et des textes moins importants ou à exprimer le regret qu'il n'existe pas de véritables auteurs à Byzance – aucun Dante ou Montaigne n'est à signaler[13]. Mais toutes ces approches risquent de nous donner une idée fausse de la littérature byzantine et de nous forcer à prendre en considération des aspects qui ne sont pas nécessairement pertinents pour l'étude d'un texte. Même si l'identité de l'auteur d'un certain texte n'est pas sans intérêt, nous devons considérer que c'est tout d'abord l'insertion du texte dans le temps et dans l'espace – son contexte culturel – qui est plus important pour son interprétation. Cela veut dire que nous ne considérons pas qu'un texte est plus intéressant qu'un autre parce qu'il a été écrit par un personnage bien connu, et nous ne voyons pas de bonnes raisons de supposer que tous les textes reflètent les sentiments personnels de l'écrivain. La place et la fonction d'un texte peuvent être établies sans même connaître l'auteur, en examinant surtout les relations entre des textes différents et en établissant leurs réseaux textuels et contextuels. Quant aux jugements sur la qualité de la littérature byzantine, cela n'a

11. Cf. D. R. Reinsch, « Der Autor ist tot – es lebe der Leser. Zur Neubewertung der imitatio in der byzantinischen Geschichtsschreibung », dans A. Rhoby – E. Schiffer [éd.], *Imitatio – Aemulatio – Variatio* (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffenlichungen zur Byzanzforschung, 21), Vienne, 2010, p. 23-32.

12. Voir ci-dessous, spéc. p. 34-35, 54-57.

13. Comparer l'approche de J. O. Rosenqvist, *Die byzantinische Literatur vom 6. Jahrhundert bis zum Fall Konstantinopels 1453*, Berlin – New York, 2007, avec celle de P. A. Agapitos – P. Odorico [éd.], *Pour une « nouvelle » histoire de la littérature byzantine* (Dossiers byzantins, 1), Paris, 2002.

aucune importance ; notre préoccupation est l'histoire littéraire et non pas la critique littéraire[14].

Par l'étude des réseaux textuels nous obtenons simultanément une connaissance des réseaux d'écrivains : nous suivons leur interaction et comprenons comment ils gèrent les textes, les leurs et ceux des autres, et comment ils les emploient. De telles informations peuvent ensuite être combinées avec d'éventuels renseignements sur la vie de l'auteur pour restituer une idée plus nuancée de sa production littéraire. Contrairement à la vision traditionnelle qui considère la littérature byzantine comme dépourvue de sens et figée dans ses expressions, le texte byzantin révèle souvent une volonté forte de communiquer avec ses lecteurs. L'emploi de citations et de lieux communs en est un indice. C'est une littérature riche et polyphonique, fondée sur la connaissance et la récupération d'un héritage commun, un mélange unique d'éléments grecs, romains et chrétiens. C'est pour cette raison qu'il est préférable de considérer la production littéraire non pas du point de vue de l'auteur, mais du point de vue de sa réception. Les chercheurs tiennent de plus en plus compte des circonstances spécifiques qui ont régi la production des textes à Byzance : l'aspect utilitaire des textes, la manière de les lire et de les écrire, les rapports de pouvoir compliqués au sein de la société, et la relation décisive entre l'auteur et le patron ou le commanditaire d'un ouvrage[15].

Il est néanmoins important de tenir compte aussi des aspects littéraires et artistiques du texte. Si nous le considérons du point de vue de la réception et de l'horizon d'attente des lecteurs, nous voyons comment sa signification référentielle et culturelle – sa littérarité – est née de la rencontre entre le texte et son public. Cette manière d'aborder la littérature s'applique bien à la production byzantine, dont une très grande partie est formée

14. Sur la différence pertinente entre critique littéraire et histoire littéraire, voir A. Compagnon, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, 1998, p. 20-21.

15. Voir par ex. G. Cavallo, *Lire à Byzance* (Séminaires byzantins, 1) Paris, 2006 ; B. Mondrain [éd.], *Lire et écrire à Byzance* (Centre de recherche d'histoire et civilisation de Byzance, Monographies, 19), Paris, 2006 ; P. Odorico, « Displaying la littérature byzantine », dans E. Jeffreys *et al.* [éd.], *Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies, vol. 1 : Plenary Papers*, Aldershot, 2006, p. 213-234 ; M. Mullett, *Letters, Literacy and Literature in Byzantium* (Variorum Reprints), Londres, 2007.

d'ouvrages de commande. D'un point de vue moderne, il est peut-être tentant de regarder des ouvrages écrits pour une occasion particulière comme moins littéraires ; ils sont composés dans des circonstances qui ne sont pas libres, tandis que la liberté et la créativité sont pour nous des critères essentiels de toute création artistique. Mais si le texte est considéré plutôt comme un acte rhétorique, une parole conditionnée par la situation historique et culturelle, il n'y a aucune raison de rejeter la signification – aussi cachée qu'elle soit – ni la littérarité d'un tel ouvrage[16].

Le caractère imitatif de la littérature byzantine – la répétition des lieux communs ainsi que la relation étroite avec d'autres textes – doit être regardé comme fondamental pour la réception et l'appréciation des textes au moment de leur composition ; cela vaut pour nous aussi, lecteurs tardifs. Étant donné que le texte acquiert un sens qui naît de sa rencontre avec le lecteur, nous sommes contraints de lui accorder un sens différent de celui qu'il avait à l'origine, car les textes continuent à communiquer avec leurs lecteurs. La tâche des chercheurs est, naturellement, d'essayer de comprendre ce que les textes signifiaient à leur époque, mais nous avons en même temps une relation plus individuelle et personnelle avec les textes, fondée sur notre propre culture – une relation à laquelle nous ne pouvons jamais entièrement échapper. Ainsi le texte existe à trois niveaux :

1) le texte dans son contexte original : « le message immédiat » ;
2) la diffusion du texte : adaptations et traductions, tradition manuscrite ;
3) la réception postbyzantine : lecteurs tardifs et lecteurs professionnels (la byzantinologie).

Au premier niveau, on doit remarquer qu'il y avait souvent des publics différents avec des niveaux de compréhension variés. Dans le cas d'un poème d'actualité, à l'occasion par exemple de l'arrivée à Constantinople d'une fiancée impériale, on peut imaginer des auditeurs bien différents : la famille impériale, les intellectuels de la cour, des savants moins cultivés et

16. Voir ci-dessous, p. 47.

le menu peuple de la ville sans éducation. Chacun ne comprend sûrement pas tout, ni ne reçoit le même message que les autres. Au deuxième niveau, on doit accepter le fait qu'un texte, une fois écrit, mène une vie indépendante, surtout dans une culture du manuscrit : il est copié, adapté ou traduit hors du contrôle de l'auteur, et « le message immédiat » se perd facilement. Un texte qui a été transposé d'un niveau de style à un autre, comme l'*Alexiade* d'Anne Comnène dans sa version en langue vulgaire, s'adresse à un public autre et ne véhicule plus la même signification. Quant au troisième niveau, il est évident que chaque époque est caractérisée par sa compréhension propre de Byzance ; et précisément, il est intéressant de noter que, ces dernières années, de nouvelles attitudes envers Byzance ont commencé à apparaître.

Byzance dans le temps et l'espace

Peut-on dire que le moment est venu de mieux comprendre la culture byzantine ? L'Europe – c'est sûr – subit une transformation politique et culturelle, et dans ce nouveau contexte Byzance est appelée à contribuer à un débat sur le passé et le présent du continent. Jean-Michel Spieser constate, dans l'introduction d'un livre consacré à Byzance et l'Europe, que « Byzance dialogue toujours avec le monde contemporain[17] ». L'intérêt naissant pour les relations entre Byzance et l'Europe a abouti à une orientation nouvelle dans la perception de l'idée de Byzance. Averil Cameron a signalé, dans des études récentes, que l'attitude à l'égard de cet empire était conditionnée par un regard que l'on pourrait qualifier d'« orientaliste »[18]. Edward W. Saïd, qui a introduit ce concept dans son célèbre livre *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, a montré comment la représentation de l'Orient dans les littératures occidentales

17. J.-M. Spieser [éd.], *Présence de Byzance*, Dijon, 2007, p. 29. Sur le même sujet, voir aussi M.-F. Auzépy [éd.], *Byzance en Europe*, Saint-Denis, 2003.

18. Voir surtout A. Cameron, « Byzance dans le débat sur l'orientalisme », dans *Byzance en Europe* (cit. à la n. 17), p. 235-250 ; aussi *ead.*, « Byzantium between East and West », dans *Présence de Byzance* (cit. à la n. 17), p. 113-133, et *ead.*, *The Byzantines*, Oxford, 2006, surtout p. 162-178.

en a créé une idée fausse et imbue de préjugés[19]. L'orientalisme est caractérisé par la difficulté à comprendre des sociétés religieuses, par un essentialisme propre à la pensée occidentale, par un sentiment de supériorité culturelle et l'affichage d'une différence capitale entre le monde occidental et les « Autres ».

Selon Averil Cameron, on détecte déjà une attitude « colonialiste » à l'égard de Byzance dans les sources et témoignages occidentaux qui rapportent les événements concernant les croisades et qui ont été largement diffusés en Occident[20]. La quatrième croisade, qui a abouti à la prise brutale de Constantinople (1204) et à la fondation de l'empire latin d'Orient (1204-1261), marque une rupture évidente entre les Occidentaux et les Orientaux, entre catholiques et orthodoxes[21] : des attractions touristiques comme les chevaux de bronze de la basilique de Saint-Marc à Venise, à l'origine installés dans l'hippodrome de Constantinople, sont encore des témoignages visibles qui continuent d'influencer l'imagination occidentale[22]. Même si les Byzantins ont réussi à reconquérir Constantinople et à rétablir un État byzantin après quelque soixante ans de domination latine, l'Empire byzantin n'a jamais retrouvé sa force d'antan ; les Turcs se sont établis en Asie Mineure tandis que le fossé entre les Byzantins et les Latins se creusait. Bien que les circonstances extérieures aient été au plus haut degré défavorables à un empire affaibli, l'idée désormais dominante est que la chute de Byzance a été provoquée par un processus dégénératif interne, car l'Empire approchait depuis longtemps de sa fin inévitable. C'est notamment au

19. E. W. Saïd, *Orientalism : Western Conceptions of the Orient*, New York, 1978 (traduit en français sous le titre *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, 1980).

20. A. Cameron, *The Byzantines* (cit. à la n. 18), surtout p. 192-193. Pour le témoignage d'un voyageur occidental à Byzance, voir Liutprand de Crémone, *Ambassades à Byzance* (traduction par J. Schnapp et commentaires par S. Lerou), Paris, 2005 ; sur les voyageurs français à l'époque postbyzantine, voir M.-F. Auzépy [éd.], *Byzance retrouvée : voyageurs français (XVIe-XVIIIe siècles)*, Paris, 2001.

21. A. Laiou [éd.], *Urbs capta : The Fourth Crusade and its Consequences – La IVe Croisade et ses conséquences*, (Réalités byzantines, 10), Paris, 2005.

22. Voir par ex. le récent roman de Jean Diwo, *Les Chevaux de Saint-Marc*, Paris, 2000.

cours du siècle des Lumières que cette image d'une décadence byzantine intrinsèque a été construite et répandue par des personnalités comme Montesquieu, Voltaire et – surtout – Edward Gibbon dans son *Histoire de la décadence et de la chute de l'Empire romain* (1776). Cette attitude, qu'on peut bien qualifier d'orientaliste – la polarité entre la culture classique (essentiellement bonne et favorable) qu'on admire et la culture chrétienne et impériale (essentiellement mauvaise et dangereuse) qu'on méprise – a produit des difficultés qui existent encore en Europe.

Considérons brièvement l'exemple de l'État grec moderne et de sa relation complexe avec Byzance[23]. Les idées occidentales des Lumières sont parvenues aux Grecs à la fin du XVIIIe siècle et ont été diffusées, entre autres, par l'illustre philologue Adamantios Koraïs[24]. Mais en même temps que l'Europe se prenait d'une profonde admiration pour l'Antiquité grecque, les Grecs eux-mêmes menaient leur combat contre l'Empire ottoman, une lutte qui devait aboutir à la guerre d'indépendance (1821-1830). L'esprit philhellène en Europe impliquait l'admiration de la culture ancienne plutôt que la sympathie pour les Grecs modernes et orthodoxes. Il y avait ainsi une opposition émotionnelle qui faisait partie des débats sur la construction d'un État-nation grec : ceux qui admiraient l'Antiquité étaient habituellement hostiles au christianisme, et par conséquent à Byzance ; la lutte qu'avait menée lord Byron aux côtés des Grecs dans la guerre d'indépendance, et qui se conclut dramatiquement avec sa mort à Missolonghi en 1824, cherchait plutôt à défendre un idéal qu'à soutenir un pays. Les Grecs, en revanche, avaient de plus en plus besoin d'un chaînon entre le présent et l'Antiquité : c'est pourquoi ils ont réagi contre l'attitude des Occidentaux qui ne recherchaient en Grèce que les auteurs classiques et des statues de marbre. En même temps, les idées politiques d'une Grande Grèce, la Grande Idée (*Megali Idea*), ont été développées, et c'est dans ce cadre que Byzance a pris une place importante : l'Empire byzantin n'était plus considéré comme un prolongement de l'Antiquité

23. Voir par ex. D. Richs – P. Magdalino [éd.], *Byzantium and the Modern Greek Identity*, Aldershot, 1998.

24. M. Lassithiotakis, « Une Grèce chrétienne : les lettrés grecs et la réhabilitation de Byzance dans la seconde moitié du XIXe siècle », in *Présence de Byzance* (cit. à la n. 17), p. 91-112.

tardive, mais comme une transition nécessaire vers une époque meilleure (le présent) – une fusion de l'Antiquité et du christianisme. L'orthodoxie, de ce fait, a tenu un rôle remarquable en Grèce, en même temps que Byzance a trouvé sa place dans les manuels d'histoire[25] et ensuite à l'université, quand Constantin Amantos a été élu premier professeur d'histoire byzantine à l'université d'Athènes en 1924[26].

Un aspect gênant de l'incorporation de l'histoire byzantine à l'histoire nationale de la Grèce est le fait que, en Occident, la représentation de Byzance est restée plus ou moins la même qu'auparavant : pour les Occidentaux, Byzance faisait partie de l'Orient et, effet curieux, l'image des Byzantins se confondait avec celle des Ottomans conquérants – deux cultures considérées comme similaires : décadentes, faibles et corrompues. Cette façon de voir l'histoire médiévale des Grecs a provoqué chez eux une réaction émotionnelle en même temps que politique : après les siècles de l'occupation ottomane, ils avaient besoin d'une identité propre, et certainement pas d'une identité orientale qui les renvoyait à des catégories qui n'étaient pas les leurs. Cette identité byzantine mal assurée, marquée par des mémoires émotionnelles, a toujours joué un rôle dans les conflits dans les Balkans, ainsi que dans les relations gréco-turques et euro-turques. Elle trouve aussi un écho dans la byzantinologie, qui – comme toute discipline académique – n'échappe pas vraiment aux préjugés historiques et aux particularismes culturels. Quand les premières chaires d'histoire byzantine ont été instituées en Occident – Charles Diehl à Paris en 1889, Karl Krumbacher à Munich en 1892 – l'image de Byzance était plus que jamais marquée par l'orientalisme. En France, on écrivait et on appréciait des histoires et des romans à thématique byzantine, avec un mélange étonnant d'histoire, de fiction et de décadence orientale ; fait encore plus important, leurs auteurs étaient des célébrités de la byzantinologie française, comme Charles Diehl (1859-1944) ou Gustave Schlumberger

25. T. G. Kolias, « Byzance dans les manuels d'histoire grecs », in *Byzance en Europe* (cit. à la n. 17), p. 61-85.

26. P. A. Agapitos, « Byzantine Literature and Greek Philologists in the Nineteenth Century », CM 43 (1992), p. 231-260, et M. Lassithiotakis, « Une Grèce chrétienne… » (cit. à la n. 24).

(1844-1929)[27]. Quand Guy de Maupassant déclarait avoir été enchanté par un livre qu'il venait de lire – « Byzance ! S'il est dans l'histoire un nom de ville évocateur de visions féeriques et mystérieuses, c'est celui-là ! » – c'est justement après avoir lu une œuvre de Schlumberger qui l'avait impressionné[28].

Décadence et mystère faisaient partie de la fascination occidentale, ce que nous considérons aujourd'hui comme un aspect de l'orientalisme – « l'exotisation » de l'Autre – et qui est un trait saillant de l'art du XIXe siècle[29]. L'intérêt que les artistes « décadents » ont porté à Byzance a produit certaines adaptations exceptionnelles de l'esthétique byzantine pendant les premières décennies du XXe siècle – comme *Le Baiser* de Gustav Klimt (1907-1908) – et a provoqué une volonté de défendre cette culture méprisée et de lui faire une place dans le monde contemporain[30]. Un exemple très intéressant – et encore pertinent – est « Le monde au temps des surréalistes », publié en 1929 (figure 1)[31]. Les surréalistes – avec leur fascination anticolonialiste pour l'Autre – désiraient choquer les Européens traditionalistes par leur vision du monde : l'équateur sinueux, les continents européen et nord-américain diminués, la position marginalisée de Paris sur une carte où Constantinople était marquée comme aussi grande que la capitale française. Abandonner Athènes et l'héritage classique au profit de Constantinople et de Byzance était une manière de provoquer mais aussi de souligner le caractère indéfinissable

27. O. Delouis, « Byzance sur la scène littéraire française (1870-1920) », et S. Ronchey, « La "femme fatale", source d'une byzantinologie austère », in *Byzance en Europe* (cit. à la n. 17), respectivement, p. 101-151 et p. 153-175.

28. Maupassant est cité par J.-M. Spieser in *Présence de Byzance* (cité à la n. 18), p. 15. La chronique, « Un empereur », est parue dans le *Figaro*, le 2 juillet 1890 (http://maupassant.free.fr/cadre.php?page=oeuvre) et portait sur *Un empereur byzantin au Xe siècle : Nicéphore Phocas* de G. Schlumberger (1890).

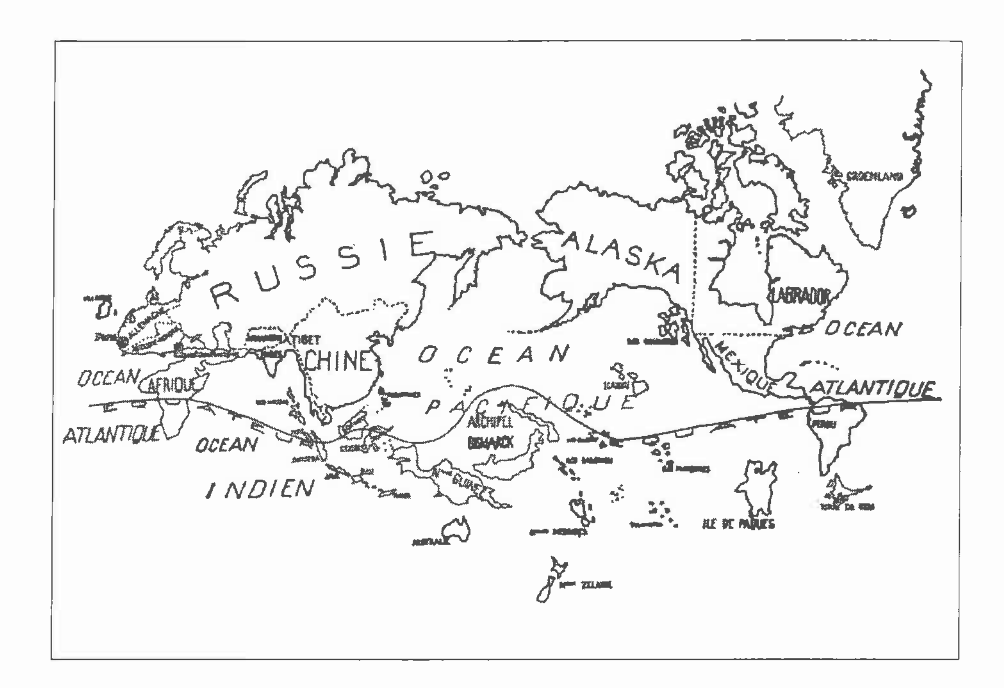
29. G. G. Lemaire, *L'Univers des orientalistes*, Paris, 2000. Voir aussi les figures XII-XVIII in *Byzance en Europe* (cit. à la n. 17) et cf. L. Thornton, *La Femme dans la peinture orientaliste*, Paris, 1993.

30. Sur des artistes comme Kandinsky et Matisse, voir R. Labrusse, « La référence byzantine dans les cercles artistiques d'avant-garde au début du XXe siècle », in *Présence de Byzance* (cit. à la n. 17), p. 55-89.

31. Dans « Le surréalisme en 1929 », numéro hors-série de la revue *Variété* (Bruxelles, juin 1929). Voir D. Wood, *The Power of Maps*, New York, 1992, p. 183.

des frontières entre Orient et Occident. C'est pourquoi cette carte a une importance remarquable dans la vision contemporaine des frontières et des relations entre l'Orient et l'Occident, le christianisme et l'islam : la Turquie, peut-elle ou doit-elle faire partie de l'Europe ? La situation dans les Balkans, peut-elle s'améliorer et la paix s'instaurer en permanence ? Le conflit de Chypre, peut-il trouver une solution équitable ?

Figure 1



Si nous faisons le rapprochement entre la carte des surréalistes et le point de vue exprimé par Averil Cameron, pour qui la chute de l'Empire byzantin serait due à des circonstances extérieures plutôt qu'à une décadence intérieure, tandis que l'image d'une Byzance décadente ne serait que le résultat des idées des Lumières et des idées orientalistes et colonialistes des siècles suivants, placer Byzance dans un contexte nouveau devient crucial. Les raisons ne sont pas purement académiques, mais plutôt politiques : la connaissance de Byzance – mais aussi bien la connaissance de la représentation de Byzance à travers les époques – nous fournit un

point de départ avantageux pour comprendre la situation actuelle dans les Balkans et dans l'Europe de l'Est. La byzantinologie aussi doit avoir une place dans ce nouveau contexte culturel et politique. Nous considérons, assurément, notre étude de Byzance comme plus objective que celle de Schlumberger – en séparant soigneusement faits et fiction –, mais la discipline est toujours marquée par la tradition ainsi que par les débats contemporains[32]. Nous nous trouvons à un carrefour, où les habitudes intellectuelles se mélangent avec des attitudes nouvelles et des méthodes de travail modernes. Le moment semble propice – les textes byzantins réclament notre attention.

Tradition et transformation

La production littéraire byzantine comporte des textes produits pendant un millénaire, dans des milieux géographiques et sociaux très variés et écrits dans des langues différentes ; c'est une littérature qu'on ne devrait peut-être pas essayer de saisir et de qualifier dans sa globalité. Mais c'est une littérature qui, en même temps, cultivait certains traits communs, puisqu'elle était le produit d'une société qui a développé pendant une très longue période des caractères propres. La culture byzantine était une culture de conservation et de tradition ; la littérature suivait les mêmes règles, ce qui ne veut pas dire qu'elle était nécessairement uniforme ou figée. Les principes artistiques d'une culture comme la culture byzantine – recyclage et imitation – produisent, en revanche, une littérature riche en nuances. Cela n'est ni étrange ni unique et ne se limite pas au cas de Byzance ; la production culturelle de la plupart des sociétés historiques est fondée sur des emprunts et la transformation. Comme le dit à juste titre

32. Sur la situation en Angleterre, voir A. Bryer, « Byzantine and Modern Greek Studies : A Partial View », BMGS 12 (1998), p. 1-26 ; R. Cormack – E. Jeffreys [éd.], *Through the Looking Glass : Byzantium Through British Eyes*, Aldershot, 2000 ; A. Cameron, *The Byzantines* (cit. à la n. 18), p. 4-5. Voir aussi l'approche choisie dans les ouvrages de C. Wells, *Sailing from Byzantium : How a Lost Empire Shaped the World*, New York, 2006, et J. Herrin, *Byzantium : The Surprising Life of a Medieval Empire*, Princeton, N. J., 2007.

Edward Saïd : « L'histoire de toutes les cultures est celle des emprunts culturels. [...] Et il ne s'agit jamais d'une simple question de propriété et de prêt, avec des débiteurs et des créanciers absolus, mais plutôt d'appropriations, d'expériences communes, d'interdépendances de toutes sortes entre cultures différentes. C'est une norme universelle[33]. »

Du point de vue historique, de tels emprunts culturels ont marqué la littérature occidentale de l'Antiquité jusqu'à nos jours. Les auteurs anciens, grecs et latins, étaient très conscients que l'imitation représentait un procédé rhétorique et littéraire et une source d'inspiration – un aspect créatif. Plus tard, pendant la Renaissance et le baroque, copier et imiter les grands auteurs étaient une manière reconnue pour produire des textes littéraires et pour s'approprier, en même temps, le « génie » des autorités. Ce n'est qu'à partir de 1770 que l'imitation commença à être discréditée par le néoclassicisme, qui, aboutissant au romantisme, considérait l'imitation comme inconciliable avec l'originalité et la spontanéité de l'auteur[34]. Cette attitude a fait surgir une nouvelle sensibilité qui ne reconnaît plus l'imitation comme un principe créateur, bien qu'en pratique elle soit demeurée une expression importante de la création artistique. Même si, pendant le XIXe siècle, l'imitation a été condamnée et l'originalité et le réalisme exaltés, on se fiait toujours aux autorités et aux traditions dans la production littéraire, artistique ainsi que musicale. Les poètes anglais des années 1890, par exemple, imitaient les symbolistes français. Et quand les modernistes, au début du XXe siècle, ont récupéré la tradition classique et commencé à la traiter de façon nouvelle, ils ont employé des méthodes qui, à beaucoup d'égards, ressemblent à celles qui avaient été courantes dans les siècles prémodernes. James Joyce, par exemple, dans son *Ulysse*, a employé une forme héroïque traditionnelle – l'épopée

33. E. W. Saïd, *Culture and Imperialism*, New York, 1993 (traduit en français sous le titre : *Culture et impérialisme*, Paris, 2000, p. 310).

34. Pour la période de la Renaissance jusqu'à nos jours, voir T. D'Haen – R. Grübel – H. Lethen [éd.], *Convention and Innovation in Literature*, Amsterdam, 1989 ; sur l'Antiquité et le Moyen Âge, voir R. McKeon, « Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity », dans R. S. Crane [éd.], *Critics and Criticism : Ancient and Modern*, Chicago, 1952, p. 147-162 (d'abord paru dans *Modern Philology*, août 1936), et A. N. Cizek, *Imitatio et tractatio. Die literarisch-rhetorischen Grundlagen der Nachahmung in Antike und Mittelalter*, Tübingen, 1994.

d'Homère – afin d'exprimer des faits quotidiens et antihéroïques ainsi que ses propres sentiments d'aversion pour la guerre. Cette sorte de réaction contre la tradition classique et, simultanément, d'assimilation de celle-ci est comparable à la carte des surréalistes que l'on a reproduite : elle est le fruit du même esprit, de la même époque et de milieux artistiques proches : la carte a été publiée à Bruxelles en 1929 et *Ulysse* est paru à Paris en 1922.

L'*Ulysse* de Joyce est aussi un bon exemple de ce processus qui consiste à emprunter des éléments aux antécédents littéraires : des emprunts culturels, concernant le plus souvent le contenu, le sujet ou la fiction, mais aussi des emprunts littéraires, concernant la forme, le style et les expressions. La différence entre le contenu et la forme sera grandement soulignée dans cette présentation ; une combinaison réussie de la forme et du contenu constitue un défi important dans la littérature byzantine, tout comme dans la littérature moderne, et un aspect essentiel des emprunts culturels. Par le moyen de l'adaptation, de la réécriture et de l'assimilation, on peut enrichir la tradition avec des éléments nouveaux, de façon qu'ils acquièrent une forme intelligible et compréhensible.

Revenons-en à Manuel et à sa description de la tapisserie parisienne : Manuel employait une forme byzantine consacrée par la tradition, l'*ekphrasis* – qui à son tour n'était qu'une adaptation d'un discours ancien – pour décrire une image non byzantine ; en soi ce motif, le printemps, avait déjà été bien exploité depuis l'Antiquité, mais sa présentation est empreinte d'un « réalisme » nouveau. Dans cette perspective, il est intéressant d'analyser aussi les « tendances colonialistes » qui potentiellement étaient consubstantielles à Byzance en tant qu'empire expansionniste[35]. À l'époque de Manuel sans doute avait-on affaire à un empire géographiquement rétréci, mais pendant longtemps Byzance avait exercé son contrôle sur d'immenses territoires en assimilant les cultures

35. Voir ci-dessous, n. 42. Cf. M. Balard *et al.* [éd.], *Byzance et le monde extérieur : contacts, relations, échanges*, Paris, 2005, mais aussi R. Beaton, « The World of Fiction and the World "Out There" : The Case of the Byzantine Novel », dans D. Smythe [éd.], *Strangers to Themselves : The Byzantine Outsider* (Society for the Promotion of Byzantine Studies, 8), Aldershot, 2000, p. 179-188, ainsi que les autres contributions dans le même volume.

locales et en diffusant, en même temps, la culture impériale, tant par la force qu'en l'utilisant comme un moyen d'appliquer sa capacité d'assimilation et d'homogénéisation ; les pays slaves en témoignent encore[36]. Nous pourrions ainsi probablement essayer d'étudier la civilisation byzantine sur la base de ses tendances colonialistes, qui se manifestaient aussi à travers la diffusion de certains textes[37]. Byzance a d'abord exercé une force « impérialiste » et d'exploitation surtout en Orient ; par la suite cette culture a été « orientalisée » et exploitée par l'Occident.

Un autre aspect important des emprunts littéraires est constitué par la manière dont un ouvrage est assimilé ou transformé – c'est-à-dire *comment* l'emprunt a été effectué. Byzance, dont la culture était régie par des principes artistiques mimétiques, présente un nombre impressionnant de méthodes de répétition et d'imitation. L'une des plus courantes était celle de la citation ou de l'allusion, qui est une variante de la citation fondée sur des réminiscences vagues. On peut aussi imiter un style, écrire comme un certain auteur ; on peut emprunter une forme, comme l'a fait Manuel pour sa description ; ou on peut employer un ouvrage entier comme modèle ou « hypertexte » comme l'a fait Joyce dans son *Ulysse*. À Byzance, des techniques plus affirmées de « couper-coller » étaient courantes, surtout dans la chronographie[38]. En principe ces techniques ne sont pas attachées aux genres littéraires ; elles peuvent être employées indépendamment de la typologie du texte : une Vie de saint peut être composée de morceaux de textes comme un *centon*, et une chronique peut être librement composée en tant que discours personnel. Aucune technique n'est meilleure ou plus prestigieuse qu'une autre ; il s'agit justement des

36. Sur Byzance et les Slaves, voir l'ouvrage classique de D. Obolensky, *The Byzantine Commonwealth : Eastern Europe 500-1453*, Oxford, 1973, mais cf. J. Shepard, « The Byzantine Commonwealth 1000-1550 », dans M. Angold [éd.], *Eastern Christianity* (The Cambridge History of Christianity), Cambridge, 2006, p. 3-52 ; pour une vue générale récente, voir C. Wells, *Sailing from Byzantium*... (cit. à la n. 32), p. 175-282.

37. Voir par ex. P. Odorico, « La lettre de Photius à Boris de Bulgarie », BSl 54 (1993), p. 83-88.

38. Pour les différentes techniques, voir les contributions dans *Imitatio – Aemulatio – Variatio* (cit. à la n. 11) ; sur cette dernière technique de collage, voir P. Odorico, « "Parce que je suis ignorant" : *Imitatio/Variatio* dans les préfaces des chroniqueurs du 9e siècle », dans le même volume.

diverses techniques qui font toutes partie du principe artistique mimétique général. En termes littéraires modernes nous parlerons d'une intertextualité prononcée (selon la définition de Julia Kristeva ou de Roland Barthes), ou bien d'une « transtextualité palimpsestueuse » (selon les termes de Gérard Genette)[39]. Un aspect décisif, c'est la transparence littéraire qui permet au lecteur de reconnaître toutes les couches du texte, toutes les relations que celui-ci établit avec d'autres textes ; c'est en reconnaissant une citation ou une forme – l'*Odyssée* d'Homère sous l'*Ulysse* de Joyce – qu'on participe à la tradition.

Quand il s'agit de citations ou d'allusions, il est important de ne pas signaler seulement la source, mais surtout de reconnaître la fonction de l'emprunt. Nous devons rompre avec l'habitude de limiter notre travail philologique à la simple classification des sources. Il nous faut en revanche essayer de les comprendre dans le nouveau contexte, et non simplement localiser toutes les citations d'un texte pour savoir exactement d'où elles viennent (tâche facilitée aujourd'hui par les moyens techniques qui sont à notre disposition), sans comprendre pourquoi l'auteur choisit de les employer dans un contexte concret[40]. Les citations ne sont pas, le plus souvent, tirées directement d'un ouvrage ancien, mais elles nous sont parvenues par le biais des textes patristiques, des florilèges ou des ouvrages byzantins antérieurs. Il nous faut, par conséquent, être attentif aux textes et à leur contexte littéraire, parce que les emprunts constituent un moyen très important mis en place par l'auteur pour communiquer avec ses lecteurs.

Les emprunts littéraires ne sont pas uniquement des stratégies pour embellir un texte ; les citations ne sont pas utilisées seulement pour enjoliver un texte et les lieux communs ne sont pas employés parce que l'écrivain n'arrive pas à trouver quelque chose d'original : le considérer de cette manière ce serait avoir recours à de vieux préjugés. L'emploi d'une citation connue vise à placer un ouvrage dans un contexte concret afin que le lecteur le comprenne d'une manière concrète – une compréhension

39. Voir ci-dessous, p. 45-46, 72-74 et 213.

40. Voir I. Nilsson, *Erotic Pathos, Rhetorical Pleasure : Narrative Technique and Mimesis in Eumathios Makrembolites' Hysmine & Hysminias* (Studia Byzantina Upsaliensia, 7), Uppsala, 2001, p. 262-286.

basée sur la connaissance et l'acceptation d'un héritage commun. Un lieu commun – un *topos* – n'est jamais « vide », comme on a tendance à le soutenir ; il est devenu un lieu commun parce qu'il exprime exactement quelque chose. Il en est de même pour la rhétorique : elle ne doit jamais être perçue comme une surface vide, mais elle est là pour exprimer un contenu ; la forme est tout aussi importante que le contenu ; ils doivent toujours être considérés comme un ensemble[41]. L'héritage commun – dans le cas de Byzance une fusion des cultures ancienne et chrétienne – forme donc la tradition dans laquelle sont placés les textes. Cet héritage ne doit pas être regardé comme une ligne verticale qui mène de la source à l'imitateur, mais comme un réseau multiple. La tradition n'est ni verticale ni conditionnée en tant que règle de conduite, mais elle est justement un système de reconnaissance partagé par les écrivains et les lecteurs. Ce système nous permet de traiter les textes comme des ouvrages littéraires individuels et en même temps comme des « messages immédiats ».

Un autre aspect important des emprunts et du recyclage textuel est apparenté à l'imitation conçue en tant que manière d'exprimer, mais aussi de former une identité culturelle : il s'agit des histoires connues qui sont racontées dans de nouvelles versions avec des ajouts ou des soustractions[42]. À Byzance, cette façon de raconter est particulièrement présente, puisque même les formes sont souvent des emprunts. Dans une chronique universelle, par exemple, où, en principe, on ne trouve que des histoires connues, un récit tendancieux – orienté, peut-être, vers une certaine direction politique ou religieuse – peut être composé entièrement de morceaux de chroniques plus anciennes ; une telle technique aboutit à un récit kaléidoscopique en rapport à la fois à son contenu et à sa forme. Chaque genre de narration – historiographie, hagiographie, épopée, roman – reflète et exprime une mémoire culturelle répandue. Les adaptations ou les traductions de cette mémoire nous aident à traiter nos expériences et

41. Sur la rhétorique à Byzance, voir E. Jeffreys [éd.], *Rhetoric in Byzantium*, Aldershot, 2003.

42. Pour des perspectives « colonialistes », cf. E. W. Saïd, « Travelling Theory », in *id.*, *The World, the Text and the Critic*, Cambridge (Mass.), 1983, p. 226-247, et H. Bhabha, « Of Mimicry and Man : The Ambivalence of Colonial Discourse », in *id.*, *The Location of Culture*, Londres – New York, 1994, p. 85-92.

à y trouver un sens en nous fournissant un sentiment de familiarité, de consolation et de plaisir. Les textes sont les mêmes, mais pas entièrement – l'histoire reste la même, mais en même temps devient une autre. Tout comme nous apprécions encore des romans avec des réminiscences et des citations homériques, parce que c'est une mémoire culturelle qui nous est familière – comme le récent *Ulysse from Bagdad* par Éric-Emmanuel Schmitt (2008) –, les Byzantins aussi trouvaient sens et plaisir dans leurs versions de la littérature ancienne et chrétienne, un plaisir qu'on pourrait qualifier de « palimpsestique »[43].

La littérature byzantine était une littérature en transformation constante, tout comme notre représentation de Byzance est encore en transformation. Une manifestation fascinante de l'image changeante de Byzance – manifestation politique aussi bien que culturelle – est apparue il y a quelques années sous la forme d'un roman dû à la plume de Julia Kristeva, *Meurtre à Byzance* (2004). Cette histoire compliquée n'est pas, comme le titre pourrait le faire croire, un roman policier dans un milieu byzantin ; c'est plutôt un roman de critique sociale, une narration romantique sur l'homme moderne, sur sa recherche de racines et de sens, sur son désir d'une « Byzance à lui »[44]. Intéressant pour nous est surtout le mélange d'aspirations politiques et littéraires que traduit ce « roman total » de Kristeva. Le texte traite de la position de Byzance dans l'Europe contemporaine en même temps qu'il constitue un ouvrage très « byzantin », débordant de citations manipulées, de réminiscences et d'allusions, et insérant dans son intrigue un récit byzantin, l'*Alexiade* d'Anne Comnène. L'histoire que la princesse consacre à la vie de son père devient un chaînon entre le présent et le passé – entre nous et la Byzance du XIIe siècle.

43. Un plaisir attribué à « l'expérience doublée », selon L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York – Londres, 2006, surtout p. 114-120 et p. 172-177.

44. Voir I. Nilsson, « *Meurtre à Byzance* : Byzantine Murders in Modern Literature », BMGS 29 (2005), p. 235-238, et A. Cameron, *The Byzantines* (cit. à la n. 18), p. 76-77. Cf. N. Koutrakou, « L'image de Byzance dans la littérature fantastique et policière », in *Byzance en Europe* (cit. à la n. 17), p. 193-213.

La littérature du XIIe siècle

Les savants qui se sont penchés sur l'époque des empereurs de la famille des Comnènes (1081-1185) ont considéré l'époque sous deux angles bien différents : d'un côté comme un déclin économique et politique, comme le début même de la chute de Byzance ; de l'autre, comme une période de stabilité intérieure et de troubles extérieurs, caractérisée néanmoins par une relance culturelle considérable[45]. Dans une perspective plus large, la fin du XIe et le début du XIIe siècle représentent pour l'Occident comme pour l'Orient une époque critique, marquée par des crises politiques et par l'idée naissante des croisades, ce qui signifiait pour les Byzantins une pression militaire croissante sur deux fronts. Un événement militaire décisif avait été la désastreuse défaite contre les Turcs seldjoukides à Manzikert, près du mont Ararat, en 1071 : l'Asie Mineure, qui représentait depuis longtemps la partie la plus importante du territoire byzantin, fut perdue à jamais. Du nord et de l'ouest la menace venait des Petchenègues (un peuple nomade turc provenant de la Russie actuelle) et des Normands de Sicile, commandés par Robert Guiscard. En 1071 – l'année même du désastre de Manzikert – les Byzantins perdirent leur dernière tête de pont en Italie au profit des Normands, ce qui obligea l'Empire à songer à une alliance avec Venise, dotée d'une flotte importante. Cette alliance, très avantageuse pour Venise, devait avoir des conséquences graves pour le commerce et la politique byzantine du XIIe siècle. Certains chercheurs considèrent cette alliance comme l'un des faits majeurs de l'histoire byzantine, l'événement qui a conduit l'Empire à la décadence ; pour nous, c'est le moment où notre aventure commence.

C'est le père d'Anne, Alexis Ier Comnène (1081-1118), qui réussit à faire face aux graves menaces extérieures qui pesaient sur Byzance et à rétablir à l'intérieur la stabilité en assurant un estimable bien-être économique et socioculturel pour environ un siècle – longue période

45. N. Oikonomides [éd.], *Byzantium in the Twelfth Century : Canon, Law, State and Society*, Athènes, 1991 ; E. Patlagean, *Un Moyen Âge grec : Byzance, IXe-XVe siècles*, Paris 2007, p. 227-285.

selon les paramètres byzantins[46]. Sous le règne d'Alexis, et de sa propre initiative, a lieu la première croisade (1096). Les Seldjoukides, maîtres de l'Asie Mineure, empêchaient les pèlerins de poursuivre leur chemin vers Jérusalem, et Alexis avait demandé l'aide des armées occidentales pour se débarrasser de la présence seldjoukide. Cependant les Occidentaux étaient plus intéressés par la capitale byzantine, connue pour ses richesses abondantes – et cette divergence d'objectifs est la base des rapports conflictuels entre les Byzantins et les Latins. Bref – même si c'est une histoire longue et compliquée – Alexis réussit à détourner la menace qui pesait sur Constantinople, tandis que de nombreux Latins étaient anéantis par les Seldjoukides en Asie Mineure[47]. Les succès militaires et diplomatiques d'Alexis, combinés avec des réformes internes, rendirent possible une période de relative stabilité qui marqua le siècle des Comnènes. Parallèlement, Byzance devint une sorte d'entreprise familiale ; l'instauration d'une aristocratie militaire basée sur la famille fit surgir un nouvel idéal aristocratique[48]. Appartenir à la famille impériale était un préalable à l'ascension sociale et un système de titres fut créé afin de montrer exactement la place que chacun occupait dans la hiérarchie : *sebastokrator*, par exemple, était le titre du frère de l'empereur, *sebastokratorissa* celui de sa femme, belle-sœur de l'empereur. Soutenus par cette stabilité intérieure, les Comnènes résistèrent longtemps à la difficile situation politique. Le fils d'Alexis, Jean II Comnène (1118-1143), puis le fils de celui-ci, Manuel I Comnène (1143-1181), furent des empereurs compétents qui se distinguèrent par leurs capacités militaires. Mais la situation empirait progressivement. Vers la fin du XIIe siècle, après la mort de Manuel, les circonstances extérieures ainsi que les problèmes intérieurs ont contribué au déclin politique de

46. P. Magdalino, *The Empire of Manuel I Komnenos, 1143-1180*, Cambridge, 1993, p. 27-34 ; M. Mullett – D. Smythe [éd.], *Alexios I Komnenos* (Belfast Byzantine Texts and Translations, 4), Belfast, 1996.

47. Sur les perspectives byzantines et occidentales toujours opposées, voir P. Magdalino, « The Byzantine Background to the First Crusade », conférence publiée par le Canadian Institute of Balkan Studies (1996) (http://www.deremilitari.org/RESOURCES/ARTICLES/magdalino.htm).

48. P. Magdalino, *The Empire of Manuel*... (cit. à la n. 46), p. 180-227 ; E. Patlagean, *Un Moyen Âge grec*... (cit. à la n. 45), p. 249-270.

l'Empire, dont le point culminant fut marqué par la quatrième croisade et la prise de Constantinople en 1204.

Dans le domaine culturel on remarque un développement parallèle à celui de la politique. La mentalité aristocratique poussait à la création à la cour d'un nouveau milieu formé d'intellectuels professionnels. On souligne souvent l'ambiance culturelle austère produite par Alexis qui réduisit la liberté intellectuelle apparue au XIe siècle, incarnée surtout par Michel Psellos. Le procès du philosophe Jean Italos en 1082, accusé d'hérésie, est souvent cité comme l'exemple d'une telle oppression. Ce procès fut suivi d'un autre, celui d'Eustrate de Nicée en 1117 sous le règne d'Alexis, puis par nombre d'autres sous le règne de Manuel[49]. À partir de ces indices historiques qui indiquent une oppression, la littérature comnène a été qualifiée d'aristocratique et d'élégante, comme une littérature sans contestation – une décadence intellectuelle par comparaison avec la littérature philosophique et innovatrice du siècle antérieur. Mais une telle image ne dévoile qu'une partie de la vérité ; si nous examinons la production écrite qui s'étend sur les deux siècles, cette image s'avère fausse. Le XIe siècle a créé la base intellectuelle et littéraire qui a permis aux écrivains de l'époque comnène de continuer sur la même route. Des auteurs comme Jean Mauropous (env. 1000-1075/1081), Michel Psellos (1018-1079) et Jean Italos (1025-1082) faisaient partie d'un groupe d'intellectuels qui, à la cour de Constantinople, s'adonnaient plus ou moins librement à la philosophie. Des publications et des traductions de la production de Psellos sont en cours, constituée d'un grand nombre de textes qui embrassent de vastes domaines de la connaissance : philosophie, philologie et médecine, mais aussi mathématiques, astronomie et démonologie[50]. Au XIIe siècle, les textes de Psellos influencent largement les écrivains ; il suffit de regarder l'*Alexiade* d'Anne Comnène pour avoir une idée de

49. L. Clucas, *The Trial of John Italos and the Crisis of Intellectual Values in Byzantium in the Eleventh Century* (Miscellanea Byzantina Monacensia, 26), München, 1981 ; P. Magdalino, « Enlightenment and Repression in Twelfth-Century Byzantium : The Evidence of the Canonists », in *Byzantium in the Twelfth Century*... (cit. à la n. 45), p. 257-274 ; *id.*, *The Empire of Manuel*... (cit. à la n. 46), p. 276-281.

50. Voir les contributions rassemblées dans C. Barber – D. Jenkins [éd.], *Reading Michael Psellos*, Leiden – Boston, 2006.

leur importance. Psellos a frayé un chemin pour les auteurs comnènes : son intérêt pour les portraits littéraires, pour l'auteur et pour l'individu, ainsi que son adaptation de la littérature ancienne, ont été suivis par les écrivains comnènes ; ces intérêts se sont développés au cours du XIIe siècle, conférant à la littérature de l'époque une marque distincte et un caractère particulier[51].

La production littéraire doit être mise en relation avec le contexte culturel général, mais aussi avec le milieu de la cour où l'expression était probablement contrôlée et restreinte. La nouvelle situation politique indique l'importance croissante des villes provinciales, ce qui a créé une nouvelle dynamique culturelle et sociale ; considérons, par exemple, les archevêques Théophylacte de Bulgarie (1055-1107) et, un peu plus tard, Eustathe de Thessalonique (env. 1110-1198) et leur manière de transporter leur bagage intellectuel constantinopolitain dans les sociétés des villes provinciales où ils résidaient[52]. À noter aussi l'influence occidentale qui, au milieu du XIIe siècle, avec la politique délibérée de Manuel, devient de plus en plus marquée : nous pourrions considérer cette influence comme un indice de l'affaiblissement de l'Empire, mais il est aussi probable qu'elle a contribué à l'essor culturel – comme une réaction de l'« hellénisme » contre l'inflation de la présence étrangère ou bien comme un effet de communication réelle avec « les autres »[53]. Quant à l'ambiance culturelle supposée sévère, il faut noter que de telles situations contribuent à créer une dynamique qui permet aux écrivains de défier la surveillance et de trouver des aménagements créatifs : les limites imposées par le pouvoir ont probablement contraint les intellectuels à se transformer en marginaux

51. Cf. A. Kazhdan – S. Franklin, *Studies on Byzantine Literature of the Eleventh and Twelfth Centuries*, Cambridge, 1984 ; A. Kazhdan – A. W. Epstein, *Change in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Berkeley – Londres, 1985.

52. M. Mullett, *Theophylact of Ochrid : Reading the Letters of a Byzantine Archbishop* (Birmingham Byzantine and Ottoman Monographs, 2), Aldershot, 1997. Sur Eustathe de Thessalonique, voir ci-dessous, spéc. p. 163-165, 175-178.

53. Cf. R. Macrides – P. Magdalino, « The Fourth Kingdom and the Rhetoric of Hellenism », dans P. Magdalino [éd.], *The Perception of the Past in Twelfth-Century Europe*, Londres, 1992, p. 117-156, et A. Kaldellis, *Hellenism in Byzantium : The Transformations of Greek Identity and the Reception of the Classical Tradition*, Cambridge (Mass.), 2007, surtout p. 225-316.

créatifs. Plusieurs textes comnènes sont empreints d'un souffle ironique et satirique qui caractérise une littérature de critique sociale ou de critique de l'autorité. En même temps la production littéraire vers le milieu du XIIe siècle – sous le règne de Manuel – manifeste un caractère de plus en plus ludique et léger, et elle ose même y inclure l'empereur. Nous en rencontrerons plusieurs exemples dans cette étude.

Un auteur se trouve pendant une longue période au centre de cette production littéraire de la cour comnène et il peut même être regardé comme une personnification du courtisan type : il s'agit de Théodore Prodrome (env. 1100-1170). Prodrome a composé des ouvrages pour plusieurs membres de la famille impériale ; il s'adressa à Anne, à son frère Jean et à son neveu Manuel. Il remarque même dans un poème qu'il n'a jamais travaillé que pour les Comnènes[54]. Sa production ne contient pas uniquement des pièces de circonstance ; il a aussi composé, par exemple, un récit hagiographique et des hymnes. Selon certains chercheurs, Prodrome est aussi l'auteur du *Christos Paschon*, du dialogue satirique *Timarion*, et une identification avec le poète mendiant Ptochoprodrome des *Ptochoprodromika* est fort probable[55]. Prodrome se distingue certainement par sa productivité et son audace, mais ces qualités doivent être considérées comme représentatives des cercles intellectuels qu'il fréquentait et sur lesquels il exerçait sans doute une influence considérable. Un autre auteur appartenant aux mêmes circuits – un peu plus jeune, moins connu, mais qui jouera un rôle central dans cette étude – est Constantin Manassès (env. 1115-1187). Comme Prodrome, Manassès a fait carrière à la cour, et sa production littéraire révèle des intérêts parallèles, mais moins vastes : une chronique en vers, plusieurs discours rhétoriques et un long poème narratif sur une ambassade impériale à Jérusalem[56]. Prodrome et Manassès

54. Voir ci-dessous, p. 199.

55. Sur la production et la vie de Prodrome, voir W. Hörandner, *Theodoros Prodromos Historische Gedichte* (WBS, 11), Vienne, 1974 ; A. Kazhdan – S. Franklin, *Studies on Byzantine Literature...* (cit. à la n. 52), p. 23-86. Voir aussi ci-dessous, p. 99.

56. Sur la production de Manassès, voir P. Magdalino, « In Search of the Byzantine Courtier : Leo Choirosphaktes and Constantine Manassès », dans H. Maguire [éd.], *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, Washington, D.C., 1997, p. 141-165 (voir p. 161-164). Sur sa vie, voir O. Lampsidis, « Zur Biographie von K. Manasses und

ont écrit tous les deux pour une grande patronne, la *sebastokratorissa* Irène, qui était l'un des personnages autour duquel était centrée la vie des intellectuels de la capitale ; c'est ainsi qu'ils trouvaient le moyen de vivre[57]. D'autres noms dans les mêmes circuits sont ceux de Jean Tzetzès, Nicéphore Basilakès et Nicétas Eugénianos, ce dernier, ami et disciple de Prodrome. Certains d'entre eux avaient encore quelque chose de plus en commun : Prodrome, Eugénianos et Manassès, ainsi qu'Eumathios Makrembolitès, figure mal connue, ont tous écrit un roman d'amour.

Si les quatre romans de l'époque comnène ont été considérés par les philologues et les chercheurs modernes comme d'étranges réalisations érotiques dans une littérature byzantine par ailleurs chaste, ce regard a changé au cours de ces dernières années et ils ont désormais acquis le statut de récits littéraires[58]. Mais même si l'attitude a changé, les romans sont souvent considérés comme des exceptions par rapport à la littérature byzantine dans sa globalité. Malgré les liens étroits entre les romans et d'autres textes du XIIe siècle – par exemple les rapports entre les *Progymnasmata* de Basilakès et le roman de Makrembolitès[59] – il semble que nous ayons du mal à voir les romans comme une partie intégrante de la production littéraire ; je crois que nous avons du mal à les prendre au sérieux. Des historiens comme Anne Comnène, Jean Cinnamos ou Nicétas Choniatès entrent dans une catégorie radicalement différente – ils sont « sérieux » ; ils représentent apparemment mieux l'époque en question d'une manière proprement byzantine (au moins que *nous* percevons comme byzantine). Et pourtant, il y a aussi dans leurs textes quelque chose qui jaillit parfois et rappelle le roman : une manière spécifique de raconter ou de décrire une personne ou un événement, une expression ou une citation tirée d'un roman ancien ou byzantin. En effet,

zu seiner *Chronike Synopsis* (CS) », Byz 58 (1988), p. 97-111. Voir aussi ci-dessous, spéc. p. 98-111, 152-161, 186-198.

57. E. Jeffreys, « The Sebastokratorissa Eirene as Literary Patroness : The Monk Iakovos », JÖB 32 (1982), p. 63-71, et O. Lampsidis, « Zur Sebastokratorissa Eirene », JÖB 34 (1984), p. 91-105.

58. Voir par ex. l'étude récente de F. Meunier, *Le Roman byzantin du XIIe siècle : à la découverte d'un nouveau monde ?*, Paris, 2007, et ci-dessous, p. 48-50.

59. Voir ci-dessous, p. 151.

en lisant les textes du XIIe siècle, on trouve constamment un discours romanesque, ce qui n'est pas vraiment un hasard ; n'est-il pas temps que nous changions de perspective ?

Dans cette étude les romans seront considérés comme une entrée pour mieux goûter la littérature byzantine ; une clé potentielle du discours romanesque du XIIe siècle. Partant des romans comnènes – considérés ici comme des exemples spécifiques plutôt que comme des exceptions singulières aux règles de la littérature byzantine « normale » – nous nous intéresserons à la structure et aux techniques narratives telles qu'elles apparaissent dans plusieurs textes du XIIe siècle. Nous examinerons à la fois les genres narratifs traditionnels comme l'historiographie et l'hagiographie, et les genres moins narratifs, comme les exercices de rhétorique et les poèmes. Nous nous pencherons surtout sur le succès du discours romanesque chez les Comnènes, mais aussi sur les questions générales de la littérature byzantine : l'imitation littéraire et la relation entre la forme et le contenu, le réel et la fiction, le genre et l'ouvrage individuel. Le but de cette présentation est d'avancer une analyse qui nous livre des informations importantes non seulement sur les textes de la période en question, mais aussi sur l'esthétique littéraire et la tradition narrative de Byzance en général.

II

UN POINT DE DÉPART ÉVIDENT : LE ROMAN COMNÈNE

Pourquoi raconte-t-on des histoires ? Quand on est petit, il y a les contes de fées et les histoires qui racontent ce qui pourrait nous arriver si nous ne sommes pas gentils. À mesure que nous grandissons, d'autres histoires viennent s'ajouter : bandes dessinées, leçons d'histoire à l'école, paroles de nos musiques favorites. La liste est infinie – nous naissons, grandissons et mourons entourés d'histoires. Il n'est pas nécessaire d'employer des termes théoriques compliqués pour expliquer cela. Nous sommes des êtres humains et nous recherchons tous un certain sens – à quoi sert la vie ? –, la sensation de faire partie de quelque chose de plus grand, d'appartenir à un ensemble plus vaste. À cette fin, la narration est essentielle, surtout pour transcrire et enregistrer notre mémoire historique : en ce cas, nous avons recours au genre narratif que nous appelons « histoire ». C'est la forme narrative la plus estimée, la plus prestigieuse, parce que nous associons depuis longtemps l'histoire à la vérité et aux faits. Cependant, la qualité décisive de l'histoire – peu importe qu'elle soit vraie ou non – est la sensation qu'elle nous aide à nous situer au milieu d'une narration, à faire partie d'un grand récit : avant nous il y avait quelque chose et, après nous, il y aura quelque chose d'autre, et nous sommes là, juste au milieu de cette série d'événements.

Nous pouvons donc considérer l'impulsion à narrer, le désir de partager des histoires, comme un instinct et un besoin humain fondamental[1]. Comme Roland Barthes l'a constaté, les récits du monde sont innombrables, en tout temps et dans toutes les sociétés[2]. Nous apprécions tous une bonne histoire, une belle narration, indépendamment de notre origine ou de

1. A. Cavarero, *Relating Narratives : Storytelling and Selfhood*, Londres – New York, 2000.

2. R. Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications* 8 (1966), p. 6-33.

notre milieu culturel ou religieux. Les buts d'un narrateur sont aussi nombreux que les narrations elles-mêmes : elles peuvent nous expliquer plusieurs choses, donc la vie (comme les mythes anciens ou la Bible), elles peuvent nous amuser, nous divertir ou nous consoler – c'est souvent le cas de la fiction : on lit un roman pour échapper au quotidien. Comme nous le savons tous, il est beaucoup plus facile de se souvenir d'une histoire que d'apprendre par cœur une longue liste de données, comme des années ou des noms. Il faut donc noter l'efficacité de la narration, parce que les histoires s'ancrent dans notre mémoire et influencent notre perception du monde.

Compte tenu de cela, il n'y a rien d'étonnant à ce que la narratologie soit devenue un important domaine de recherche. Pour décrire et analyser la manière dont les histoires sont construites et comment elles fonctionnent, on emploie aujourd'hui les méthodes d'analyse développées par la narratologie, une discipline assez jeune[3]. L'approche narratologique s'est avérée particulièrement féconde dans le cas de la littérature ancienne, au point que le regard que nous portons sur certains genres littéraires comme le roman grec ancien, les cycles d'épigrammes de l'Antiquité tardive, ou même les épopées d'Homère, a bien changé avec les nouvelles découvertes faites en chaussant les bésicles de la narratologie[4]. Et c'est avec ces lunettes que nous lirons quelques textes byzantins.

La narrativité et la littérarité

Je commencerai par quelques mots d'introduction sur deux notions fondamentales, qu'il faut considérer comme les mots-clés de cette étude :

3. La narratologie s'est développée en France vers la fin des années 1960 ; elle est représentée surtout par Tzvetan Todorov et Gérard Genette. Pour une narratologie contemporaine et « postclassique », voir R. Baroni, *La Tension narrative*, Paris, 2007. Pour une introduction abordable, voir par ex. D. Herman [éd.], *The Cambridge Companion to Narrative Theory*, Cambridge, 2007.

4. Voir par ex. T. Whitmarsh [éd.], *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*, Cambridge, 2008, p. 237-259 ; A. D. Morrison, *The Narrator in Archaic Greek and Hellenistic Poetry*, Cambridge, 2007 ; I. J. F. de Jong, *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge, 2002.

narrativité et littérarité. La narrativité est l'objet principal de la narratologie : la narratologie étudie l'ensemble des caractéristiques propres à un texte narratif, dont le fond est la narrativité. En ce qui concerne la terminologie nous suivrons la distinction entre trois catégories fondamentales introduites par Gérard Genette : histoire, récit et narration[5]. L'histoire correspond à une suite d'événements et d'actions, racontée par quelqu'un, que nous appelons le narrateur ; sa représentation finale produit un récit, une histoire narrée ; la narration désigne ici l'acte narratif. Ce qui nous intéresse est avant tout le récit et ses mécanismes internes. Le choix des histoires – la sélection du matériel pour le récit – est aussi important, mais nous nous concentrerons sur la forme plutôt que sur le contenu.

Le récit est donc considéré comme une représentation linguistique d'un événement ou d'une série d'événements normalement placés dans le passé, sans prendre en compte le caractère vrai ou faux de ce passé ni la probable ambition du narrateur de créer un rapport causal entre les événements. Le mode narratif est un mode de représentation décisif pour certains genres littéraires, des genres pour lesquels le placement de faits et d'événements dans une situation temporelle concrète est capital pour leur compréhension. Dans le cas de Byzance, ces genres littéraires sont au nombre de trois : l'historiographie, l'hagiographie et le roman. Dans cette étude, j'ai ajouté aussi quelques textes qui d'ordinaire ne sont pas considérés comme narratifs – des morceaux de rhétorique et des poèmes – afin de montrer l'utilité des outils narratologiques dans leur analyse aussi. Ce que je veux obtenir, c'est de pouvoir décrire les textes byzantins et de comprendre comment ils rendent et représentent les personnages, les actions et les incidents avec lesquels ils forment une « réalité » textuelle ; bref, comment les récits sont construits et fonctionnent, comment on raconte Byzance.

En ce qui concerne la littérature byzantine, on s'intéresse depuis longtemps à ce que les Byzantins ont raconté, c'est-à-dire au contenu des récits ; les textes sont alors traités comme des sources historiques. Mais ces dernières années, on a commencé à s'intéresser à la forme des récits

5. G. Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, 1983, qui constitue un remaniement de son essai canonique « Discours du récit », paru dans *Figures III*, Paris, 1972.

byzantins : non seulement à *ce que* les Byzantins ont raconté mais aussi au *comment* ils l'ont fait[6]. On s'est rendu compte que la forme narrative contribue à la signification d'un récit. Des villes peuvent tomber et des empereurs mourir « dans le désordre » dans un récit, mais en même temps en accord avec son unité narrative de texte ; le temps s'étire dans une Vie de saint, il se développe ou se rétrécit selon le potentiel instructif ou divertissant de l'événement narré. Il y a une tendance à regarder tout cela comme de la « pure technique » (la surface du texte qui n'a rien à faire avec l'histoire narrée), mais la manière avec laquelle un narrateur organise sa matière – comment il fabrique le récit de ses histoires –, cette manière fait tout autant partie de l'information qu'il prétend transmettre que le fait transmis. En quoi donc la forme peut-elle contribuer à la compréhension d'une histoire ? La narratologie fournit en effet des outils pour distinguer des traits de la construction et de la disposition narratives, et nous pouvons ainsi accomplir une analyse systématique de certains aspects de la narration qui autrement resteraient dans l'obscurité – même s'ils provoquent un effet sur l'imagination du lecteur ou de l'auditeur.

Byzance, comme toute société, débordait d'histoires, d'histoires qui se trouvaient en perpétuel changement et en perpétuel développement. Ces histoires imprégnaient les actions et les perceptions du peuple, en même temps que ce même peuple sans cesse se racontait ces histoires et les transformait[7]. Un nombre de fonctions importantes – des fonctions spirituelles, politiques et de divertissement – sont ainsi remplies justement à travers ces formes narratives. L'histoire byzantine la plus connue et centrale, celle qui gouvernait toutes les autres, était celle de la providence

6. Pour deux exemples éloquents, voir P. Odorico – P. A. Agapitos – M. Hinterberger [éd.], *L'Écriture de la mémoire : la littérarité de l'historiographie* (Dossiers byzantins, 5), Paris, 2006, et J. Burke *et al.* [éd.], *Byzantine Narrative : Papers in Honour of Roger Scott* (Byzantina Australiensia, 16), Melbourne, 2006.

7. Voir I. Nilsson, « The Same Story, but Another : A Reappraisal of Literary Imitation in Byzantium », dans A. Rhoby – E. Schiffer [éd.], *Imitatio – Aemulatio – Variatio* (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffenlichungen zur Byzanzforschung, 21), Vienne, 2010, p. 195-208, et E. C. Bourbouhakis – I. Nilsson, « Byzantine Narrative : The Form of Story-Telling in Byzantium », dans L. James [éd.], *A Companion to Byzantium* (Blackwell Companions to the Ancient World), Malden MA – Oxford, 2010, p. 263-274.

divine ; une histoire avec un début, un développement et une fin reconnus. Les contours généraux de cette histoire universelle sont bien connus. Aux yeux des Byzantins pieux le récit biblique fournissait non seulement un rapport sur ce qui s'est passé, mais le caractère divin et prophétique attribué à ce récit a aussi fourni à la culture byzantine une pierre de touche pour la légitimité narrative, à savoir une référence pour la manière de narrer les histoires, les critères de crédibilité, une esthétique formelle, et d'autres éléments que les chercheurs modernes rassemblent sous la rubrique « poétique narrative »[8].

Héritiers de traditions culturelles multiples, les Byzantins avaient à leur disposition une profusion impressionnante de formes et de matières narratives : depuis les récits mythologiques détaillés développés par les épopées d'Homère ou la tragédie attique jusqu'à l'incorporation moins manifeste mais néanmoins significative de matériel narratif dérivant de divers groupes ethniques et linguistiques de l'Empire et de sa périphérie, comme les traditions arméniennes, juives et persanes. Les Byzantins ont adapté et transformé plusieurs de ces récits d'origine étrangère et les ont incorporés dans des genres spécifiques afin de répondre à des attentes et des besoins culturels nouveaux. De tels besoins apparaissent dans chaque société à l'occasion de la rencontre des traditions narratives anciennes et de conditions historiques nouvelles, tels, à Byzance, la naissance du monachisme ou le développement de l'idéologie impériale « romaine ». La Vie de saint, par exemple, le genre littéraire probablement le plus pratiqué dans la longue histoire de Byzance – et sans aucun doute le genre le plus répandu et accessible – est née en partie comme réaction aux récits de thaumaturges non chrétiens, comme la *Vie d'Apollonius de Tyane* écrite par Philostrate (IIIe s.), qui, de leur côté, visaient peut-être à rivaliser avec les récits des nouvelles religions[9]. Il se peut en outre que l'impulsion idéologique et sociale derrière la création d'une Vie de saint

8. Cf. M. Sternberg, *The Poetics of Biblical Narrative : Ideological Literature and the Drama of Reading*, Bloomington – Indianapolis, 1985.

9. P. Cox, *Biography in Late Antiquity : A Quest for the Holy Man*, Berkeley, 1983. Voir aussi les contributions et la bibliographie dans T. Hägg, P. Rousseau [éd.], *Greek Biography and Panegyric in Late Antiquity* (The Transformation of the Classical Heritage, 31), Berkeley, 2000. Voir aussi ci-dessous, p. 111-117.

ait relevé de déchirures au sein de la communauté ecclésiale naissante et d'une compétition entre l'autorité religieuse et le culte local dans les différents groupes chrétiens. Mais la forme narrative spécifique choisie pour ces récits d'hommes et de femmes saints et leur vocation à une vie que les autres doivent imiter – une vie pleine de miracles et d'une valeur exemplaire – a fortement influencé tous les récits successifs de biographie destinée aux chrétiens de toute classe sociale jusqu'à nos jours. Chaque mise en forme a donc un rapport direct avec l'environnement et la situation historique dans lesquels l'œuvre considérée a été composée, malgré le fait que la forme est souvent tirée de la littérature antérieure. Nous arrivons ainsi à l'élément le plus important, le plus central pour la littérature byzantine : l'imitation littéraire.

On peut considérer l'imitation byzantine – *mimésis* est le terme traditionnel utilisé par les byzantinistes[10] – au sens large du terme, comme une attitude générale à l'égard du passé, consistant à mettre l'accent sur la conservation et la transmission de la culture et de l'éducation grecques anciennes. Les Byzantins se considéraient eux-mêmes comme les héritiers et les gardiens de cette tradition, choisis pour cela par Dieu lui-même ; et cette idée trouve un écho chez les écrivains byzantins qui adoptent et transforment la littérature ancienne. Mais nous nous concentrerons ici sur l'imitation littéraire en tant que principe artistique. Il s'agit au fond d'une imitation linguistique de la forme considérée comme la plus pure (la langue attique) ; si, en outre, on perçoit l'imitation littéraire sous un autre angle – comme une forme d'expression artistique – on peut la rattacher à ce qu'on appelle maintenant la littérarité (ce sera le deuxième mot-clé que j'utiliserai). Cela constitue une démarche décisive : ce sont là les problèmes essentiels que nous devons affronter dans l'étude de la

10. Voir surtout H. Hunger, « On the Imitation (ΜΙΜΗΣΙΣ) of Antiquity in Byzantine Literature », DOP 23-24 (1969-1970), p. 17-38, p. 17 (repris dans H. Hunger, *Byzantinische Grundlagenforschung. Gesammelte Aufsätze*, Londres, 1973), mais cf. I. Nilsson, « The Same Story but Another… » (cit. à la n. 7). Pour des remarques importantes, voir aussi P. Odorico, « Ἅπερ εἰσὶν ψευδέα : les images des héros de l'Antiquité dans le *Digénis Akritas* », dans S. Kaklamanes – M. Paschales [éd.], *Ἡ πρόσληψη τῆς ἀρχαιότητας στὸ βυζαντινὸ και νεοελληνικὸ μυθιστόρημα*, Athènes 2005, p. 31-47 (surtout p. 33-36, 46-47).

littérature byzantine. Ancrés dans nos idées modernes d'originalité et d'indépendance, nous n'avons pas voulu – ou pas pu – comprendre une littérature qui repose entièrement sur les références et le recyclage. Nous avons considéré la rhétorique et tout ce qui lui appartient comme quelque chose de négatif, quelque chose d'étouffant, plutôt qu'un élément créatif et dynamique. Mais maintenant que nous commençons à comprendre mieux la culture byzantine et surtout à lire la littérature byzantine comme une littérature à part entière (et non seulement comme des sources historiques), il nous faut aussi reconnaître les propriétés particulières que la tradition mimétique a conférées aux textes byzantins[11]. Il faut regarder ces propriétés comme fondamentales pour l'appréciation de ces textes au moment de leur création et, par conséquent, cela nous concerne aussi, nous les lecteurs tardifs, si nous voulons parvenir à une lecture aussi historique que possible.

Je préfère voir l'imitation byzantine comme un modèle sous-jacent de tradition littéraire qui transparaît à travers le texte quant à sa forme, aux motifs et à la langue, accordant à l'œuvre littéraire un sens référentiel et une signification culturelle ; en termes modernes on peut parler d'une intertextualité prononcée[12]. Je propose, cependant, que nous sautions le pas et que, suivant Genette, nous parlions plutôt de transtextualité[13], car je pense que l'imitation littéraire à Byzance est beaucoup plus riche que le terme d'intertextualité. Nous reviendrons sur ce sujet à travers des exemples concrets. Ce que je voudrais souligner ici, c'est la relation entre imitation et littérarité (figure 2).

11. Voir I. Nilsson, « The Same Story but Another… », et les autres contributions dans le même volume (cit. à la n. 7).

12. La notion d'intertextualité est apparue en France à la fin des années 1960 et a été définie par Julia Kristeva comme une « interaction textuelle » dans son analyse du roman médiéval *Jehan de Saintré*, parue dans *Théorie d'ensemble*, éd. par Ph. Sollers, Paris, 1968. Cf. aussi les notions de dialogisme et polyphonie de Mikhaïl Bakhtine. Pour une introduction abordable, voir N. Piegay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, 1996.

13. G. Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, 1982, remaniement des idées présentées dans son *Introduction à l'architexte*, Paris, 1979.

Figure 2

imitation/*mimésis* (principe artistique)
culture, éducation forme (récit) — langue contenu/matière (histoire)
littérarité (tradition littéraire qui transparaît à travers le texte : forme, motifs, langue)
(intertextualité/transtextualité)

Certains auteurs soutiennent que la création de nouveaux textes par le biais d'un recyclage de textes antérieurs sous une forme stylisée et contrôlée en ayant recours à des figures rhétoriques, n'est pas artistique et, par conséquent, n'est pas littéraire. À mon avis cette perspective est fausse, tout particulièrement dans le cas de la littérature byzantine.

Commençons par la question de la littérarité ; une définition concise pourrait être la suivante : la littérarité est ce qui transforme une œuvre donnée en œuvre littéraire. Le point de vue traditionnel – et toujours d'actualité – de la littérarité est fondé sur une conception formaliste. Le texte est considéré comme indépendant et autonome : *l'art pour l'art*, voire toute forme d'art est artistique en soi, et la littérarité est ainsi une fonction du texte lui-même[14]. Selon Viktor Chklovski, la fonction poétique est « défamiliarisante » : le poétique est quelque chose qui s'écarte

14. Voir T. Todorov [éd.], *La Théorie de la littérature : textes des formalistes russes*, Paris, 1966. Pour une discussion concise de la littérature et la littérarité, voir A. Compagnon, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, 1998, p. 29-50.

de l'ordre courant, nous fait sursauter et relire[15]. En même temps, la défamiliarisation présuppose aussi le contraire – une reconnaissance de ce qui est « normal », une norme linguistique. D'un côté, la conception formaliste semble logique : nous connaissons tous la différence de langage entre un roman et un poème, nous savons tous ce qui est « normal » et ce qui ne l'est pas. Mais de l'autre, l'approche est problématique, parce que les idées et les interprétations d'un texte changent nécessairement à partir du contexte historique : ce que nous considérons comme déviant pourrait être tout à fait normal en un autre temps et un autre lieu, et vice versa.

L'autre manière de considérer la littérarité, la conception pragmatique, considère le texte d'une façon bien différente. Ici le texte n'est plus considéré comme autonome et la littérarité n'en est pas une propriété inhérente ; le texte est traité comme un acte rhétorique : une parole conditionnée par la situation historique et culturelle s'adressant à un public ou un destinataire précis[16]. La littérarité est alors le produit de cette rencontre, dans la relation entre texte, public et contexte. Cette conception de la littérarité, fondée sur une perspective de réception, s'applique bien à la production littéraire byzantine, dont une grande partie est constituée par des ouvrages répondant à une commande précise ou par des poésies de circonstance. Comme on l'a déjà remarqué, de notre point de vue un poème de circonstance pourrait nous sembler moins littéraire, au sens où il est moins inventif ou qu'il a été créé dans des circonstances qui ne sont pas libres. Mais à Byzance, c'est justement dans la rencontre pragmatique entre le texte et le public que la signification et, par conséquent, la littérarité, naissent[17].

15. V. Chklovski, « L'art comme procédé » (1917), in *La Théorie de la littérature…* (cit. à la n. 14). Cet essai fondamental de Chklovski est récemment paru dans la « Petite collection » des éditions Allia, Paris, 2008.

16. Cf. la notion d'un « message immédiat » de P. Odorico, citée ci-dessus, p. 18-19. — Sur le rôle du lecteur dans la théorie littéraire, voir A. Compagnon, *Le Démon de la théorie…* (cit. à la n. 14), p. 163-194.

17. Voir I. Nilsson, « La douceur des dons abondants : patronage et littérarité dans la Constantinople des Comnènes », dans P. Odorico [éd.], *La Face cachée de la littérature byzantine : le texte en tant que message immédiat* (Dossiers byzantins, 11), Paris 2012, p. 179-193.

C'est justement là que la tradition mimétique est essentielle, parce que c'est à cause d'elle que la reconnaissance – le contraire de la défamiliarisation – constitue une partie très importante du processus littéraire : le système d'éducation commun à tous, qui s'est maintenu dans le temps, le canon des textes classiques et des textes chrétiens, le recyclage des textes, le dialogue respectif, les rapports avec d'autres intellectuels contemporains. Plutôt que la fonction poétique ou littéraire en soi, c'est tout cela qui contribue à créer un sens et une signification par le biais de la reconnaissance et des relations textuelles[18]. En même temps, quand il s'agit de Byzance, nous ne pouvons pas ignorer l'aspect formaliste : rhétorique et stylisation jouent un rôle capital dans la création littéraire. Il est préférable, à mon avis, de combiner deux questions : Comment le texte devrait-il être lu ? Et comment peut-on décrire et comprendre le processus de lecture en tant que tel, en étudiant tous ses aspects, qui comprennent aussi la présentation du produit littéraire et sa réception ?

C'est ce que nous essayerons de faire ici. Nous verrons ce qu'on peut apprendre par une lecture soigneuse, quels signaux les textes émettent. En même temps, nous tiendrons compte du contexte historique ainsi que de notre propre position bien éloignée dans le temps et l'espace. Nous ne pourrons jamais être des lecteurs entièrement libres, échappant à l'influence de notre époque ; nous promenons toujours avec nous notre culture, nos idées, nos préjugés. Mais les préjugés aussi – les nôtres et ceux des autres – peuvent nous apprendre des choses importantes.

La tradition narrative

Chronique et hagiographie sont souvent regardées comme les genres byzantins les plus importants à cause de la richesse de leur production ; il est clair qu'en pourcentage ils dominent la littérature byzantine. Pour nous, chronique et hagiographie sont importantes plutôt du point de vue narratif, parce qu'elles manifestent un besoin de se placer soi-même et de placer

18. Sur l'éducation à Byzance et l'héritage gréco-romain, voir G. Cavallo, *Lire à Byzance* (Séminaires byzantins, 1), Paris, 2006, surtout p. 11-21.

son monde dans un contexte plus grand, chrétien et culturel ; un besoin de comprendre et de contrôler son environnement et, plus concrètement, le cours du temps. Les romans byzantins, à l'opposé, sont souvent considérés comme un genre négligeable, une sorte de littérature frivole que l'on ne doit pas prendre au sérieux. Ils ont effectivement provoqué des jugements étranges, révélateurs des préjugés des lecteurs plutôt que du caractère de ces textes. Les jugements les plus durs datent du XIXe ou du début du XXe siècle, par exemple celui du philologue allemand Wilhelm Schmid : « Le roman est le produit anormal d'un saboteur intérieurement froid et grossier, qui avec détestable prétention feint une culture grecque et un goût attique » (*Der Roman ist das unnatürliche Produkt eines innerlich kalten und rohen, mit widerwärtiger Prätention griechische Kultur* [...] *und attischen Geschmack ... heuchelnden Stümpers*)[19]. De tels jugements résultent partiellement de l'image généralement négative de Byzance. Même les byzantinistes aimaient dénigrer les romans, et cela pendant des siècles, en estimant que cette production ne représentait pas l'esprit de Byzance. Ce qu'il y a de particulièrement frappant dans ces jugements est le degré où les sentiments personnels s'y mêlent : les romans sont déclarés « froids », « ennuyeux », « douceâtres » ; même encore en 1980, Cyril Mango pouvait écrire : « *It is true that the four specimens we possess are unbelievably tedious* »[20].

D'un autre côté, les romans fournissent un rare exemple de ce que nous appelons « belles-lettres » et ils forment ainsi un point de départ évident, lorsqu'on parle des aspects narratifs ou littéraires des textes byzantins ; les études de Herbert Hunger, Alexandre Kazhdan ou Margaret Alexiou ont certainement amorcé une nouvelle approche de ces textes dans les années 1960-1970, qui a abouti aux analyses littéraires d'aujourd'hui[21]. Je

19. W. Schmid, PW VI (1909), s.v. Eumathios, col. 1075.

20. C. Mango, *Byzantium : The Empire of New Rome*, Londres, 1980, p. 237. Cf. E. Jeffreys, « The Labours of the Twelve Months in Twelfth-Century Byzantium », dans E. Stafford – J. Herrin [éd.], *Personification in the Greek World : From Antiquity to Byzantium*, Ashgate, 2005, p. 309-321 (p. 314), sur le roman de Makrembolitès comme « *perhaps more artless than artfull* ».

21. H. Hunger, « Die byzantinische Literatur der Komnenenzeit : Versuch einer Neubewertung », *Anzeiger philos.-histor. Klasse, Österreichische Akademie der Wissenschaften*, 105, Vienne, 1968 ; A. Kazhdan, « Bemerkungen zu Niketas Eugenianos », JÖB 16 (1967), p. 101-117 ; M. Alexiou, « A Critical Reappraisal of

voudrais tout de même souligner qu'il ne s'agit pas ici de prouver la haute qualité des romans ou de montrer qu'ils sont « bons » ; qu'on les trouve « bons » ou « mauvais » n'a aucune importance pour notre compréhension des textes ; il s'agit là de qualifications qu'en général nous devons éviter lorsque l'on pratique l'analyse littéraire. Ce que nous examinerons est plutôt dans quelle mesure les romans sont des exemples « évidents » d'une littérature narrative et constituent un point de départ pour une discussion sur la production littéraire de l'époque comnène ; il nous faut cependant comprendre quel rôle ils ont joué dans le milieu dans lequel ils sont nés.

Nous connaissons cinq romans anciens conservés en entier : *Chéréas et Callirhoé* de Chariton, *Les Éphésiaques* de Xénophon d'Éphèse, *Leucippé et Clitophon* d'Achille Tatius, *Daphnis et Chloé* de Longus et *Les Éthiopiques* d'Héliodore[22]. C'est plus ou moins un lieu commun que de dire que ces romans ont connu une subite « renaissance » après huit cents ans de silence ; comme si Héliodore, après avoir fini *Les Éthiopiques*, avait posé la plume et que personne n'avait plus pensé aux intrigues romanesques avant qu'un romancier byzantin, au XIIe siècle, ne reprenne la plume et ne commence à écrire un nouveau roman[23]. Évidemment, les traditions littéraires ne fonctionnent pas de cette manière. Pour ma part, je préfère voir le développement du roman en liaison avec une tradition narrative plus large, plutôt que de signaler la mort et la renaissance d'un même genre littéraire. Déjà le roman ancien n'est pas un genre « pur », surgi de nulle part, même si cette opinion aussi a été avancée à plusieurs reprises ; il s'était développé et formé sous l'influence d'autres genres

Eustathios Makrembolites' *Hysmine and Hysminias* », BMGS 3 (1977), p. 23-40. Pour des études récentes, voir ci-dessous.

22. Sur les romans grecs anciens, voir A. Billault, *La Création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériale*, Paris, 1991 ; pour une mise à jour de la datation, voir T. Hägg, « The Ancient Greek Novel : A Single Model or a Plurality of Forms ? », dans F. Moretti [éd.], *The Novel, vol. 1 : History, Geography, and Culture*, Princeton – Oxford, 2006, p. 125-155 (p. 125-126) ; pour des approches plus récentes, voir *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel* (cit. à la n. 4).

23. Voir par ex. J. B. Burton, *A Byzantine Novel : Drosilla and Charikles*, Wauconda (Ill.), 2004, p. XI ; P. Roilos, *Amphoteroglossia : A Poetics of the Twelfth-Century Medieval Greek Novel*, Cambridge (Mass.), 2005, p. 4. Sur Héliodore, voir ci-dessous, spéc. p. 53-56, 75-81 et 84-85.

narratifs et en relation avec eux, comme l'historiographie et l'épopée. Nous avons à l'époque du roman ancien (en gros : les premiers siècles de notre ère), un groupe relativement important de textes qu'on appelle en anglais *the fringe* (la frange), des textes narratifs qui sont d'une manière ou d'une autre apparentés aux romans et dont le genre est difficile à déterminer : histoires fictives comme celles de Darius ou de Dictys, biographies fictives ou semi-fictives et romans biographiques[24]. En même temps, dans ces temps lointains, surgit le genre narratif qui va dominer la littérature byzantine pendant un millénaire : l'hagiographie. L'hagiographie ressemble en bien des points au roman : technique narrative apparentée et fonction probablement identique ; les Vies de saints ne parlent pas seulement de piété et de bons exemples, mais elles sont remplies de suspense, de fascination et de dégoût – bref, de divertissement[25].

Les romans n'ont cependant pas tout à fait disparu pendant tous ces siècles. On a continué de les copier, en particulier les romans d'Héliodore et d'Achille Tatius, et, par conséquent de les lire et de les mentionner dans d'autres créations littéraires. Le roman de Tatius fait, par exemple, l'objet d'un poème figurant dans la collection d'épigrammes appelée l'*Anthologie grecque* :

> L'amertume de l'amour, mais une vie chaste, voilà ce que l'histoire de Clitophon nous met en quelque sorte sous les yeux. Mais la vie si chaste de Leucippe ravit tout le monde en extase ; on admire comment, battue, les cheveux coupés, outragée, et par-dessus tout, trois fois en danger de mort, elle tenait bon. Si tu veux aussi être vertueux, ami, ne t'attache pas à l'aspect accessoire du tableau, mais retiens avant tout le dénouement de l'histoire : il unit ceux qui aiment avec chasteté. (*Anthologie grecque* IX 203.)

24. L'expression « *fringe novel* », introduite par B. P. Reardon dans l'introduction à son *Collected Ancient Greek Novels*, Berkeley, 1989, p. 3, a été ensuite employée par N. Holzberg, « Novels Proper and the Fringe », dans G. Schmeling [éd.], *The Novel in the Ancient World*, Leiden, 1996, p. 11-28. Pour de nouvelles approches, voir les contributions rassemblées dans G. Karla [éd.], *Fiction on the fringe : Novelistic Writing in the Post-Classical Age* (Mnemosyne, Supplements), Leiden, 2009.

25. Sur la relation entre le roman et la Vie, voir I. Nilsson, « Desire and God Have Always Been Around, in Life and Romance Alike », in *ead.* [éd.], *Plotting with Eros : Essays on the Poetics of Love and the Erotics of Reading*, Copenhague, 2009, p. 235-260. Sur Darius et Dictys, voir ci-dessous, p. 218-219.

Ἔρωτα πικρὸν ἀλλὰ σώφρονα βίον
ὁ Κλειτοφῶντος ὥσπερ ἐμφαίνει λόγος·
ὁ Λευκίππης δὲ σωφρονέστατος βίος
ἅπαντας ἐξίστησι, πῶς τετυμμένη
κεκαρμένη τε καὶ κατηχρειωμένη,
τὸ δὴ μέγιστον, τρὶς θανοῦσ᾽ ἐκαρτέρει.
εἴπερ δὲ καὶ σὺ σωφρονεῖν θέλεις, φίλος,
μὴ τὴν πάρεργον τῆς γραφῆς σκόπει θέαν,
τὴν τοῦ λόγου δὲ πρῶτα συνδρομὴν μάθε·
νυμφοστολεῖ γὰρ τοὺς ποθοῦντας ἐμφρόνως[26].

C'est surtout la chasteté de l'héroïne – ou plutôt sa maîtrise de soi, son σώφρονα βίον – qui est soulignée dans cette épigramme, ainsi que l'effet potentiel de la lecture du texte sur le lecteur. Ce qu'il nous faut souligner dans les témoignages textuels concernant les romans ce sont les différentes manières de les utiliser et de les adapter : les écrivains chrétiens peuvent emprunter des phrases ou des motifs, ou même discuter le contenu, la forme et la signification morale des textes (comme dans le poème cité). Les adaptations montrent ainsi que les romans anciens, pendant les premiers siècles byzantins, faisaient l'objet non seulement d'une imitation stylistique, mais aussi d'une assimilation plus profonde[27]. Cet intérêt culmine dans les deux témoignages byzantins habituellement évoqués à ce sujet : celui du patriarche Photios et celui de Michel Psellos. Leurs jugements représentent, sans doute, les témoignages les plus importants à cause de l'influence probable qu'ils ont eue sur les lecteurs byzantins, mais ils reflètent aussi un intérêt grandissant pour la narration à partir du IXe siècle.

Photios, homme érudit, patriarche de Constantinople au IXe siècle (858-867, puis 877-886), a réuni des résumés de livres qu'il avait lus

26. Je cite la traduction en prose par G. Soury dans la collection Budé, vol. 7, Paris, 1957. Le poème est attribué au patriarche Photios ou à Léon le Philosophe ; ce dernier, contemporain et ami de Photios, est l'auteur le plus probable du texte.

27. Voir P. A. Agapitos, « Narrative, Rhetoric and "Drama" Rediscovered : Scholars and Poets in Byzantium interpret Heliodorus », dans R. L. Hunter [éd.], *Studies in Heliodorus*, Cambridge, 1998, p. 125-156, et I. Nilsson, *Erotic Pathos, Rhetorical Pleasure : Narrative Technique and Mimesis in Eumathios Makrembolites' Hysmine & Hysminias* (Studia Byzantina Upsaliensia, 7), Uppsala, 2001, p. 25-28.

dans son œuvre majeure, la *Bibliothèque* (ou *Myriobiblon*), dédiée à son frère Tarasios. Parmi les deux cent quatre-vingts *codices* (chapitres) de la *Bibliothèque*, quatre concernent des romans anciens : les *Éthiopiques* d'Héliodore (*cod.* 73), *Leucippe et Clitophon* d'Achille Tatius (*cod.* 87), les *Babyloniaca* de Jamblique (*cod.* 94) et *Les Merveilles d'au-delà de Thulé* d'Antoine Diogène (*cod.* 166). Les textes de Jamblique et d'Antoine Diogène sont aujourd'hui perdus ; il ne nous reste que le témoignage de Photios. Des romans d'Héliodore et de Tatius, Photios semble préférer celui d'Héliodore. On s'interroge souvent sur la perception byzantine des romans anciens – ou de la littérature profane en général – d'un point de vue moral ; comment les Byzantins chrétiens percevaient-ils un contenu profane ou érotique ? Il est intéressant de noter que Photios fait l'éloge du style littéraire de Tatius, mais réprouve son indécence :

> Par son vocabulaire et sa construction, il me paraît remarquable et il adopte des figures appropriées quand il s'en sert. La plupart des périodes sont brèves, claires, engendrent l'agrément et elles ont une harmonie douce à entendre. Mais l'indécence extrême et l'impureté des sentiments avilissent partout la pensée et le sérieux de l'écrivain [...]. Beaucoup de ressemblance subsiste dans la structure et l'invention des récits – à part les noms des personnages et cette détestable obscénité – avec le roman d'Héliodore. (*Codex* 87.)

Καὶ λέξει μὲν καὶ συνθήκη δοκεῖ διαπρέπειν· εὐσήμω τε γὰρ καὶ ἐπὶ τροπὴν οἰκείως τετραμμένη, ὅτε καὶ ταύτη χρῶτο· ἀφοριστικαί τε καὶ σαφεῖς καὶ τὸ ἡδὺ φέρουσαι αἱ πλεῖσται περίοδοι, καὶ τὴν ἀκοὴν τῷ ἤχω λεαίνουσαι. Ἀλλὰ τό γε λίαν ὑπέραισχρον καὶ ἀκάθαρτον τῶν ἐννοιῶν καὶ τὴν τοῦ γεγραφότος φαυλίζει καὶ γνώμην ἐν πᾶσι καὶ σπουδήν [...] Πολλὴν δὲ ὁμοιότητα ἐν τῇ διασκευῇ καὶ πλάσει, πλὴν σχεδόν τι τῶν προσώπων τῆς ὀνομασίας καὶ τῆς μυσαρᾶς αἰσχρότητος, πρὸς τὰ τοῦ Ἡλιοδώρου δράματα φυλάττει[28].

28. Traduction de R. Henry dans l'édition Belles Lettres, t. 2, Paris, 1960, p. 86. Sur la *Bibliothèque* de Photios, voir T. Hägg, *Photios als Vermittler antiker Literatur : Untersuchungen zur Technik des Referierens und Exzerpierens in der Bibliotheke*, Uppsala, 1975 ; W. T. Treadgold, *The Nature of The Bibliotheca of Photius*, Washington, D.C., 1980 ; J. Schamp, *Photios historien des lettres : la Bibliothèque et ses notices biographiques*, Paris, 1987.

Photios a été critiqué pour n'avoir pas commenté en détail les différences entre Héliodore et Tatius : il ne remarque pas l'unité de la structure narrative complexe d'Héliodore et ne signale pas non plus la narration à la première personne utilisée par Tatius. Mais pourquoi Photios devrait-il souligner justement les caractères que nous trouvons les plus intéressants ? Il est évident que, pour lui, il y avait d'autres aspects à mettre en évidence dans ces livres : avant tout, le rapport entre forme et contenu. La distinction qu'il fait entre un style agréable et une histoire répugnante montre son intérêt pour ce que nous appelons aujourd'hui les techniques narratives et il donne, en quelque sorte, le rythme pour les générations suivantes d'écrivains byzantins : toujours trouver la forme littéraire correcte, même si le contenu ne l'est pas du tout.

Deux siècles plus tard, les romans d'Héliodore et Tatius étaient de nouveau lus et considérés comme importants, parce que Michel Psellos – le grand savant du XIe siècle – a écrit un essai à leur sujet. Il s'agit d'une comparaison rhétorique, une *Synkrisis*, qui présente plusieurs aspects intéressants. Psellos commence par présenter son traité comme une contribution à un débat actuel sur les deux romans anciens : « Je sais que beaucoup, même parmi les savants (πολλοὺς οἶδα καὶ τῶν ἄγαν πεπαιδευμένων), se disputent au sujet des deux romans d'amour, ceux de Chariclée et de Leucippe [...] » (3-5)[29]. Psellos n'est pas d'accord avec l'opinion des autres savants, car il préfère, dit-il, le roman d'Héliodore (6-13). Selon l'éditeur du texte, Andrew Dyck, le but de Psellos était d'écrire une apologie d'Héliodore, qui avait été critiqué dans les milieux ecclésiastiques[30]. Je voudrais cependant mettre l'accent encore une fois sur l'aspect littéraire plutôt que sur l'aspect moral. Psellos aussi considère la forme en relation avec le contenu et il franchit un pas de plus par rapport à Photios, quand il décrit la technique narrative compliquée d'Héliodore avec une métaphore expressive :

29. Texte, traduction anglaise et discussion dans A. R. Dyck [éd.], *Michael Psellus : The Essays on Euripides and George of Pisidia and of Heliodorus and Achilles Tatius*, Vienne, 1986 ; la traduction française est mienne. Voir aussi C. A. McLaren, « A Twist of Plot : Psellos, Heliodorus and Narratology », dans C. Barber – D. Jenkins [éd.], *Reading Michael Psellos*, Leiden – Boston, 2006, p. 73-93.

30. *Ibid.*, p. 83.

> Le début de l'œuvre ressemble aux serpents qui s'enroulent sur eux-mêmes, et cachent la tête au milieu de leurs spires : tout le reste de leur corps, comme s'il prenait la place de la tête, fait glisser sa partie centrale. (*Synkrisis*, 24-28.)
>
> καὶ αὐτὴ δὲ ἡ ἀρχὴ τοῦ συγγράμματος ἔοικε τοῖς ἑλικτοῖς ὄφεσι· οὗτοί τε γὰρ τὴν κεφαλὴν εἴσω τῆς σπείρας κατακαλύψαντες, τὸ λοιπὸν σῶμα διολισθήσασαν ὥσπερ κληρωσαμενον ἀρχὴν πεποίηται τὴν μεσοτητα.

Psellos s'intéresse plus encore que Photios à la relation entre forme et histoire, et il considère les romans d'un point de vue utilitaire : il y a chez Tatius des phrases, dit-il, qui peuvent être détachées de leur contexte (immoral) pour être utilisées par un rhéteur byzantin (98-101). À noter aussi que, selon Psellos, Tatius a imité Héliodore, avis partagé par les chercheurs modernes jusqu'au début du XXe siècle, lorsque la découverte d'un papyrus du IIIe siècle renversa la situation[31]. L'idée que le roman de Tatius imitait celui d'Héliodore impliquait, pour les chercheurs modernes, un jugement négatif – l'imitation « servile » qui n'égale pas le niveau littéraire de l'original. Mais pour l'intellectuel byzantin, cette observation qui relève de la *mimésis* n'était pas pour autant une sorte d'appréciation (66-69). Psellos invoque des ressemblances et des différences et constate que l'un (Tatius) semble imiter l'autre (Héliodore), mais il ne s'agit pas d'une remarque péjorative ; Psellos n'est pas imprégné de notre attitude moderne selon laquelle une imitation serait moins valide que l'original[32]. Il estime la chronologie des textes dans un temps littéraire, et non pas historique[33].

31. *Ibid.*, p. 87 et p. 112. Sur l'histoire du texte (*Leucippe et Clitophon*), voir K. Plepelits, « Achilles Tatius », in *The Novel in the Ancient World* (cit. à la n. 24), p. 387-416, p. 388-390 et p. 391-394 : cf. la datation de A. Billault, *La Création romanesque*... (cit. à la n. 22), acceptée par F. Meunier, *Le Roman byzantin du XIIe siècle : à la découverte d'un nouveau monde ?*, Paris, 2007, p. 8 et n. 4.

32. Voir ci-dessus, p. 26-27, et ci-dessous, p. 96.

33. P. A. Agapitos, « Narrative, Rhetoric and "Drama"... », (cit. à la n. 27), p. 131 ; I. Nilsson, *Erotic Pathos*... (cit. à la n. 27), p. 24.

Psellos est un écrivain prolifique, et son intérêt pour les textes anciens et leur style a eu une grande importance pour le développement littéraire et culturel de l'époque comnène. Pour ne donner qu'un seul exemple, l'attention que Psellos portait au portrait littéraire marque sa grande œuvre historique, la *Chronographie*, et c'est ce goût pour les portraits qui a influencé, entre autres, l'*Alexiade* d'Anne Comnène[34]. Nous ne savons pas exactement dans quelle mesure la *Synkrisis* de Psellos entre les romans de Tatius et d'Héliodore a influencé l'évaluation du roman au XIIe siècle, mais on peut supposer que ces textes faisaient déjà l'objet, comme Psellos le dit, de discussions parmi les savants, et que le fait d'écrire sur ce sujet ou d'en parler a accru l'intérêt pour ces textes.

Le XIe siècle, avec son nouveau groupe d'intellectuels appartenant à la classe moyenne (et non plus à la classe supérieure comme Photios), s'est avéré décisif pour le développement littéraire à Byzance ; c'est ce qui a conditionné le caractère particulier de l'époque comnène. Psellos et ses collègues – on l'a déjà noté – ont ouvert la voie aux écrivains du XIIe siècle par leur attitude « humaniste » : l'intérêt pour la philosophie ancienne et les études de droit et de médecine[35]. Pendant le XIIe siècle, on a continué à s'intéresser à la littérature ancienne, et cet intérêt a progressé : on a composé des commentaires sur les grands écrivains anciens, sur des auteurs dramatiques ou des philosophes, mais on a aussi adapté et fait renaître des genres littéraires anciens. Pendant toute la période byzantine l'Antiquité a offert à la fois des modèles et de la matière, mais à l'époque des Comnènes on a redécouvert la littérature ancienne d'un point de vue nouveau : celui de la réflexion

34. Sur la *Chronographie* de Psellos, voir E. Pietsch, *Die* Chronographia *des Michael Psellos : Kaisergeschichte, Autobiographie und Apologie* (Serta Graeca, 20), Wiesbaden, 2005 ; voir aussi l'interprétation philosophique de cet ouvrage par A. Kaldellis, *The Argument of Psellos'* Chronographia, Leiden, 1999.

35. Voir surtout A. Kazhdan – S. Franklin, *Studies on Byzantine Literature of the Eleventh and Twelfth Centuries*, Cambridge 1984 ; A. Kazhdan – A. W. Epstein, *Change in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Berkeley – Londres, 1985, mais aussi P. Magdalino, *The Empire of Manuel I Komnenos, 1143-1180*, Cambridge, 1993, p. 332-334. — Sur la « renaissance » de la philosophie païenne, voir A. Kaldellis, *The Argument of Psellos'* Chronographia (cit. à la n. 34).

et de l'assimilation[36]. Dans les commentaires sur Homère d'Eustathe de Thessalonique et de Jean Tzetzès nous trouvons des interprétations de textes anciens à partir d'une perspective nouvelle, plus profonde et plus variée qu'auparavant. Eustathe et Tzetzès ont aussi écrit des commentaires sur les tragiques et sur Aristophane[37]. Les textes de Platon avaient été transcrits au IXe siècle, étudiés au XIe siècle par Psellos, et maintenant ils étaient utilisés dans tous les genres littéraires, comme modèles stylistiques mais aussi pour leurs idées philosophiques et éthiques[38]. Aristote faisait pour la première fois l'objet de discussions et d'interprétations, par exemple, dans le cercle littéraire d'Anne Comnène[39]. Il semble que le moment était propice pour entreprendre d'écrire des romans : la tradition narrative existait déjà sous la forme, entre autres, de l'hagiographie, et la lecture ininterrompue des romans anciens de même que les tendances intellectuelles des XIe et XIIe siècles avaient ouvert la voie à une réécriture du genre.

Les romans de l'époque comnène

Nous connaissons quatre romans de l'époque comnène, dont trois sont préservés en entier : *Hysminé et Hysminias* d'Eumathios Makrembolitès, *Rhodanthé et Dosiklès* de Théodore Prodrome, et *Drosilla et Chariklès*

36. A. Kahdan – A. W. Epstein, *Change in Byzantine Culture*... (cit. à la n. 35), p. 136-138, et R. Macrides – P. Magdalino, « The Fourth Kingdom and the Rhetoric of Hellenism », dans P. Magdalino [éd.], *The Perception of the Past in Twelfth-Century Europe*, Londres, 1992, p. 117-156 (p. 139-156) ; cf. C. Mango, *Byzantium*... (cit. à la n. 20), p. 241 et p. 254-255.

37. A. Kahdan – A. W. Epstein, *Change in Byzantine Culture*... (cit. à la n. 35), p. 134-135. Sur Eustathe et Tzetzès, voir N. Wilson, *Scholars of Byzantium*, Londres, 1996 (2e éd.), p. 190-204.

38. A. Kahdan – A. W. Epstein, *Change in Byzantine Culture*... (cit. à la n. 35), p. 136 ; A. Kaldellis, *The Argument of Psellos' Chronographia* (cit. à la n. 34).

39. A. Kahdan – A. W. Epstein, *Change in Byzantine Culture*... (cit. à la n. 35), p. 135-136 ; S. MacAlister, « Aristotle on the Dream : A Twelfth-Century Romance Revival », Byz 60 (1990), p. 195-212, et *ead.*, *Dreams and Suicides : The Greek Novel from Antiquity to the Byzantine Empire*, Londres, 1996, p. 158-161.

de Nicétas Eugénianos ; *Aristandre et Kallithéa* de Constantin Manassès n'est préservé que sous forme de fragments (des extraits)[40]. Le roman de Makrembolitès est, comme ceux de ses prédécesseurs anciens, en prose ; les trois autres sont en vers – Prodrome et Eugénianos en dodécasyllabes, Manassès dans le mètre byzantin, *politikos stichos* (un vers iambique de quinze syllabes). Les trois romans en vers sont écrits par des auteurs que nous connaissons assez bien – Prodrome, Eugénianos et Manassès – tandis que Makrembolitès nous est plus ou moins inconnu ; nous ne sommes même pas sûrs de son nom : Eustathios ou Eumathios[41]. On a essayé de l'identifier à d'autres écrivains plus connus, comme Eustathe de Thessalonique, sans résultats décisifs. Une question difficile et débattue est la datation des textes, ainsi que l'ordre de leur composition : les chronologies proposées varient en effet entre le VIIe et le XVe siècle, et surtout entre le début et la fin du XIIe siècle. La plupart des chercheurs semblent s'accorder maintenant sur le fait que les romans ont été écrits vers le milieu du XIIe siècle, mais leur ordre reste incertain. La question concerne surtout la datation du roman de Makrembolitès : faut-il le placer avant ou après le roman de Prodrome ? Cela n'a pas d'importance majeure pour cette étude, mais je voudrais montrer deux scénarios également possibles afin d'illustrer les problèmes liés à ce type de questions.

Le premier scénario, fondé surtout sur les analyses de Suzanne MacAlister et Panagiotis Agapitos, veut que le roman en prose d'Eumathios Makrembolitès, *Hysminé et Hysminias*, soit le premier roman byzantin,

40. Texte grec avec traduction italienne des quatre romans dans F. Conca [éd.], *Il romanzo bizantino del XII secolo. Teodoro Prodromo, Niceta Eugeniano, Eustazio Macrembolita, Constantino Manasse*, Torino, 1994. Une traduction anglais avec introductions et commentaires vient de paraître: E. Jeffreys, *Four Byzantine Novels* (Theodore Prodromos, *Rhodanthe and Dosikles*; Eumathios Makrembolites, *Hysmine and Hysminias*; Constantine Manasses, *Aristandros and Kallithea*; Niketas Eugenianos, *Drosilla and Charikles*), Liverpool, 2012. Pour des études sur les romans byzantins, voir R. Beaton, *The Medieval Greek Romance*, Londres, 1996 (2e éd.) ; P. Roilos, *Amphoteroglossia*... (cit. à la n. 23) ; F. Meunier, *Le Roman byzantin*... (cit. à la n. 31).

41. J'ai accepté le nom d'Eumathios sur la base de l'analyse des sceaux par H. Hunger, « Die Makremboliten auf byzantinischen Bleisiegeln und in sonstigen Belegen », *Studies in Byzantine Sigillography* 5 (1998), p. 1-28 ; I. Nilsson, *Erotic Pathos*... (cit. à la n. 27), p. 18. Voir maintenant Jeffreys, Four Byzantine Novels (cit. à la n. 40), p. 159-160.

écrit probablement pendant la première moitié du XIIe siècle, entre environ 1130 et 1135[42]. Makrembolitès prend le roman d'Achille Tatius, *Leucippe et Clitophon*, comme modèle, mais il inclut aussi des préoccupations contemporaines : la lecture du drame ancien et l'exégèse aristotélicienne, l'intérêt pour l'amour (Éros) et pour le portrait littéraire et l'importance continue des exercices rhétoriques, des *progymnasmata*. Théodore Prodrome, poète bien établi à la cour comnène et particulièrement prolifique, prend la succession – avant 1138 – en écrivant son *Rhodanthé et Dosiklès* vraisemblablement en réponse au roman de Makrembolitès[43]. Il développe le genre dans une direction plus comnène encore, en écrivant en vers et en utilisant Héliodore comme modèle. Puis Nicétas Eugénianos, élève et ami de Prodrome, écrit son roman, *Drosilla et Chariklès*, en imitant celui de Prodrome. Finalement, Constantin Manassès, lui aussi rhéteur dans des cercles littéraires attachés à la cour, écrit son roman, mais en vers politiques, entraînant ainsi manifestement le genre dans une direction divertissante et didactique. Comme nous n'avons que des fragments du roman de Manassès, celui-ci ne fera pas partie de notre analyse narrative[44]. Nous reviendrons pourtant à Manassès plusieurs fois dans cette étude, car c'est un écrivain important de l'époque comnène, qui emploie dans d'autres œuvres un discours romanesque.

Cette datation, fondée sur l'ordre chronologique des romanciers (Makrembolitès – Prodrome – Eugénianos), a été bouleversée par une étude convaincante consacrée au roman de Makrembolitès par Paul

42. S. MacAlister, « Byzantine Twelfth-Century Romances : A Relative Chronology », BMGS 15 (1991), p. 175-210 ; P. A. Agapitos, « Poets and Painters : Theodoros Prodromos' Dedicatory Verses of his Novel to an Anonymous Caesar », JÖB 50 (2000), p. 73-85. Cette datation a été acceptée par I. Nilsson, *Erotic Pathos*... (cit. à la n. 27), p. 16-19.

43. Sur la datation du roman de Prodrome avant 1138, voir E. Jeffreys, « A Date for *Rhodanthe and Dosikles* ? », dans P. A. Agapitos – D. R. Reinsch [éd.], *Der Roman im Byzanz der Komnenenzeit* (Meletemata, 8), Frankfurt am Mein, 2000, p. 127-136.

44. Le roman a été « reconstruit » par O. Mazal, *Der Roman des Konstantinos Manasses. Überlieferung, Rekonstruktion, Textausgabe der Fragmente*, Vienne, 1967. Sur les risques et les implications d'une telle reconstruction, voir I. Nilsson – E. Nyström, « To Compose, Read and Use a Byzantine Text : Aspects of the *Chronicle* of Constantine Manasses », BMGS 33 (2009), p. 42-60 (p. 60).

Magdalino, qui situe ce roman sous le règne de Manuel Comnène (1143-1180) : selon lui, la description d'Éros chez Makrembolitès rappelle la description de cet empereur *érotikos* dans les poèmes de Manganeios Prodrome[45]. Si on accepte, en plus, la datation du roman de Prodrome par Elizabeth Jeffreys, qui le place avant 1138, il faut supposer que le roman de Makrembolitès était le deuxième, composé après 1143[46]. Cela nous donnerait la séquence : Prodrome – Makrembolitès – Eugénianos[47]. Ces difficultés montrent que nous devons nous méfier des conclusions trop rigides, surtout de celles fondées sur des indices internes ; il est plus ou moins impossible de décider si l'un ou l'autre auteur a élaboré le premier un certain motif dans une culture littéraire où les lieux communs étaient, par définition, une propriété commune. La conclusion qu'on peut, en revanche, tirer avec certitude des textes, est qu'ils sont écrits en interaction les uns avec les autres et par des écrivains qui appartenaient à un même cercle intellectuel. Par conséquent, ils ont probablement été écrits dans une période relativement courte, vers la fin des années 1130 et le début des années 1140. Vus dans cette perspective, les romans ne représenteraient pas un développement lent du genre qui couvrirait le siècle entier, mais l'élan délibéré d'un petit groupe d'intellectuels pendant une période limitée et dans un milieu particulier ; une origine annoncée par les romans eux-mêmes[48].

Tenant la datation exacte pour incertaine, j'accepte la thèse que Makrembolitès a écrit le premier roman comnène. La question restant pourtant ouverte, nous y reviendrons.

---

45. Cf. la date proposée par P. Magdalino, « Eros the King and the King of *Amours :* Some Observations on *Hysmine and Hysminias* », DOP 46 (1992), p. 197-204. Voir ci-dessous, p. 119, 167-168 et 173-175.

46. E. Jeffreys, « A Date for *Rhodanthe and Dosikles ?* » (cit. à la n. 43).

47. Voir P. Roilos, *Amphoteroglossia…* (cit. à la n. 23), p. 7-10. Cf. aussi l'interprétation des romans en tant que trilogie thématique par Ch. Messis, « Fluid Dreams, Solid Consciences : Erotic Dreams in Byzantium », in Ch. Angelidi [éd.], *Dreams and Visions in Late Antiquity and Byzantium*, Athènes [à paraître].

48. Cf. la datation et l'interprétation très différentes proposées dans l'étude récente de F. Meunier, *Le Roman byzantin…* (cit. à la n. 31), où le roman de Makrembolitès est considéré comme le dernier roman comnène et, en plus, comme un ouvrage qui constitue une rupture avec la tradition antérieure ; voir surtout p. 265-266.

Hysminé et Hysminias

Commençons par le roman de Makrembolitès, qui occupe une place unique parmi les romans comnènes : il est probablement le premier roman à avoir été écrit à Byzance et il a ainsi un lien privilégié avec ses modèles anciens ; mais en tant que premier roman byzantin, il devient aussi à son tour un modèle pour ses successeurs[49]. Le titre de la traduction française d'*Hysminé et Hysminias – Les Amours homonymes* – est tout à fait conforme à l'esprit du texte, parce que l'homonymie des protagonistes se reflète dans la structure et dans le style mêmes du texte pour obtenir un équilibre et une symétrie rhétoriques[50]. L'intrigue, par contraste, n'est pas très compliquée, elle est même assez simple, si on la compare aux intrigues romanesques antiques : Makrembolitès raconte l'histoire d'un jeune homme riche, Hysminias, et d'une jeune fille, riche elle aussi, Hysminé, originaires de deux cités différentes, qui se rencontrent au cours d'une ambassade, tombent amoureux et s'enfuient ensemble. Survient une tempête : Hysminé est jetée à la mer par les marins, mais est sauvée par un dauphin ; Hysminias est capturé par des pirates. Ils se retrouvent plus tard en captivité, ils sont par la suite libérés par leurs parents, et le roman finit par leur mariage et la réalisation de leur amour.

Le récit est divisé en onze livres, soigneusement composés en ce qui concerne le temps et l'espace. Le narrateur est le héros Hysminias, selon un procédé narratif emprunté au modèle antique : Clitophon aussi était le narrateur de sa propre histoire. Les aventures des protagonistes sont inscrites dans une géographie imaginaire, dans un temps vaguement

---

49. Cf. ci-dessous, p. 85. Sur ce roman, voir aussi C. Jouanno, « A Byzantine Novelist Staging the Ancient Greek World : Presence, Form, and Function of Antiquity in Makrembolites' *Hysmine and Hysminias* » dans S. Kaklamanes – M. Paschales [éd.], *Ἡ πρόσληψη τῆς ἀρχαιοτητας στο βυζαντινο και νεοελληνικο μυθιστόρημα*, Athènes, 2005, p. 17-29.

50. F. Meunier, *Les Amours homonymes*, Paris, 1991. Voir aussi la traduction par Ph. Le Bas, Paris, 1828, qui a été réimprimée par Elibron Classics Series, 2001. Sur l'homonymie des protagonistes, voir aussi I. Nilsson, *Erotic Pathos…* (cit. à la n. 27), p. 156-159.

antique ; on a l'impression d'un conte plutôt que d'un roman placé dans un temps historique. Impression renforcée par le procédé rhétorique dominant : la répétition des mots, des phrases, des passages, des actions, des émotions. Cela donne au roman un rythme particulier, une symétrie correspondant à celle des noms des protagonistes, une dimension poétique. Le manque d'intrigue est ainsi compensé par la structure et le caractère poétique, afin que l'histoire qui se déroule sans trop d'incidents attire l'attention sur sa forme littéraire. Le style aussi est très artistique, avec une rhétorique sophistiquée et plusieurs allusions et citations[51].

Nous examinerons deux passages de ce roman et les comparerons à leur modèle, le roman d'Achille Tatius. Makrembolitès imite Tatius de plusieurs manières : dans son intrigue, dans les noms des personnages, dans l'emploi de l'*ekphrasis*, dans l'adaptation de certains motifs et même dans des scènes entières. Les similarités avec le modèle ancien sont à l'origine de jugements très condescendants, comme celui de Karl Krumbacher, qui dans son *Histoire de la littérature byzantine* a décrit *Hysminé et Hysminias* comme « une imitation grossière et sans goût du récit, lui-même sans grand goût, de *Leucippe et Clitophon* d'Achille Tatius » (*eine vergröberte und geschmacklose Imitation der nicht sehr geschmackvollen Erzählung des Achilles Tatius von Leukippe und Klitophon*)[52]. D'un point de vue littéraire, c'est pourtant l'imitation poussée qui est très intéressante, comme un exemple de la *mimésis* byzantine dans un cadre général mais aussi dans un cadre individuel. Le plus souvent, Makrembolitès prend un détail du roman ancien et il développe de manière différente la scène ou le motif qu'il a emprunté. Nous commencerons par considérer une scène décisive dans un roman d'amour : le flirt. Ce motif est, dans les deux romans, intimement lié à celui du banquet : les repas étaient l'occasion pour

51. Pour une étude narratologique de la structure et du style du roman de Makrembolitès, voir I. Nilsson, *Erotic Pathos*... (cit. à la n. 27), et F. Meunier, *Le Roman byzantin*... (cit. à la n. 31), p. 103-109.

52. K. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Literatur. Von Justinian bis zum Ende der Oströmischen Reiches (527-1453)* (Handbuch der klassischen Altertumswissenschaften, 9/1), Munich, 1897 (2e éd.), p. 764.

que les jeunes gens amoureux se regardent et peut-être même, comme ici, se fassent la cour[53].

Dans le roman ancien de Tatius, la disposition des invités autour de la table, lorsque Leucippe et Clitophon mangent ensemble pour la première fois, est longuement soulignée :

> Lorsque ce fut l'heure, nous dînâmes ensemble, partageant les lits deux à deux – c'est ainsi qu'en avait décidé mon père – ; lui et moi occupions celui du milieu, les deux mères celui de gauche, les jeunes filles celui de droite. Moi, lorsque j'eus connaissance de cette heureuse disposition, je faillis aller embrasser mon père : c'était devant mes yeux qu'il avait fait s'étendre la jeune fille. Ce que je mangeais, par les dieux, je n'en savais rien : je ressemblais à ceux qui mangent en rêve. Accoudé sur mon lit et en me penchant, je regardais de tous mes yeux la jeune fille, tout en essayant de dissimuler mon regard : voilà ce que fut mon dîner. (*Leucippe et Clitophon* 1.5.1-3.)

> Καὶ ἐπεὶ καιρὸς ἦν, συνεπίνομεν κατὰ δύο τὰς κλίνας διαλάχοντες – οὕτω γὰρ ἔταξεν ὁ πατήρ – αὐτὸς κἀγὼ τὴν μέσην, αἱ μητέρες αἱ δύο τὴν ἐν ἀριστερᾷ· τὴν δεξιὰν εἶχον αἱ παρθένοι. Ἐγὼ δὲ ὡς ταύτην ἤκουσα τὴν εὐταξίαν, μικροῦ προσελθὼν τὸν πατέρα κατεφίλησα, ὅτι μου κατ᾽ ὀφθαλμοὺς ἀνέκλινε τὴν παρθένον. Τί μὲν οὖν ἔφαγον, μὰ τοὺς θεούς, ἔγωγε οὐκ ᾔδειν· ἐῴκειν γὰρ τοῖς ἐν ὀνείροις ἐσθίουσιν. Ἐρείσας δὲ κατὰ τῆς στρωμνῆς τὸν ἀγκῶνα καὶ ἐγκλίνας ἐμαυτὸν ὅλοις ἔβλεπον τὴν κόρην τοῖς προσώποις, κλέπτων ἅμα τὴν θέαν· τοῦτο γάρ μου ἦν τὸ δεῖπνον[54].

Le romancier byzantin, Makrembolitès, a adapté cette scène, mais il l'a placée plus tard dans l'intrigue[55]. Au début du roman, c'était la jeune fille qui flirtait avec le jeune homme au cours d'un banquet, quand elle versait le vin (1.8-11) – ce qui a provoqué la peur du jeune homme innocent. Mais au livre 5, Hysminias est finalement tombé amoureux lui aussi, et il veut maintenant pouvoir regarder la jeune fille autant qu'il le peut :

53. L'analyse suivante est basée sur I. Nilsson, *Erotic Pathos*... (cit. à la n. 27), p. 228-232.

54. Nous employons la traduction de J.-Ph. Garnaud, *Achille Tatius. Le roman de Leucippe et Clitophon*, Paris, 1991, p. 36.

55. Pour le même motif dans les autres romans comnènes, voir *Rhodanthé et Dosiklès* 2.120-128 et 145-149 ; *Drosilla et Chariklès* 9.207-211.

La table se trouvait dans le jardin : d'un côté il y avait mon père, Thémisteus, Dianteia, ma mère, et moi ensuite, qui avais déposé mon caducée ; de l'autre côté Sosthènes, le père d'Hysminé, Panthia, sa mère. À côté de sa mère on avait placé Hysminé. Je me réjouissais en moi-même de cette disposition (τὴν τάξιν), je m'en estimais heureux, la jugeant d'excellent augure, et il me semblait que cet alignement favorisait mon amour. (*Hysminé et Hysminias* 5.9.3-4.)

Ἐκ μὲν οὖν [τοῦ] τῆς περὶ τὸν κῆπον [μέρους] τῆς τραπέζης πλευρᾶς πατὴρ ἐμὸς Θεμιστεὺς καὶ μήτηρ Διάντεια καὶ τρίτος ἐγώ, ὅλον ἀποθέμενος τὸ κηρύκειον· ἐκ δὲ θατέρου Σωσθένης πατὴρ Ὑσμίνης, Πανθία μήτηρ· καὶ μετὰ δὴ τὴν μητέρα τὴν Ὑσμίνην ἡ τάξις ἐκάλεσεν· ἐγὼ γοῦν καθ᾽ αὐτὸν τὴν τάξιν ἐπήνεσα καὶ ταύτης ἐμαυτὸν ἐμακάρισα, τὸ πρᾶγμα κρίνων οἰωνὸν αἰσιώτατον, κἀξ αὐτῆς, ὅ φασι, γραμμῆς εὐτυχεῖν ἐδόκουν τὸν ἔρωτα[56].

Hysminias ne décrit pas en détail ses sensations ; en effet, il a déjà éprouvé les mêmes sensations que Clitophon – l'incapacité de manger à cause de l'amour – dans un rêve provoqué par les avances d'Hysminé au cours du banquet précédent ; dans ce rêve la description du banquet était combinée avec les avances d'Hysminé, pour la première fois partagées par Hysminias (3.5)[57]. Maintenant qu'Hysminé ne verse pas le vin, l'auteur byzantin laisse son héros procéder aux « ruses d'amour », un petit jeu romantique. Le passage est long et compliqué, nous n'en examinerons que quelques exemples. C'est maintenant Kratisthène, l'ami d'Hysminias, qui verse le vin :

Après Panthia et Dianteia, ma mère, Kratisthène, choisi comme échanson par mon père, vient me tendre la coupe. J'y bois un peu puis je la lui rends comme si je regrettais d'y avoir bu, en lui reprochant de n'avoir pas suivi le bon ordre, d'avoir servi dans la confusion : c'était à la jeune fille en face de moi de boire d'abord. Convaincu, il lui offre la coupe. Elle la prend mais du bout des doigts, comme il se doit pour une vierge. Comme elle comprend la raison de mon insistance, elle me remercie d'un signe, en inclinant légèrement la tête avec amour comme un

56. Nous employons la traduction de F. Meunier, *Les Amours homonymes* (cit. à la n. 50), modifiée, p. 88, et le texte grec de *Il romanzo bizantino del XII secolo* (cit. à la n. 40), p. 570.

57. On trouve là un exemple frappant de la répétition que j'ai mentionnée comme une technique narrative essentielle de Makrembolitès ; voir I. Nilsson, *Erotic Pathos*... (cit. à la n. 27), p. 70-74.

cyprès un peu agité par un doux zéphyr. Ce signe était plein de grâce, une image d'Éros. Ainsi nous partageons notre coupe et buvant ensemble nous buvons l'amour. Nos lèvres se joignent d'une manière originale, nous absorbons le jus délicieux de l'amour et, nous regardant dans les yeux, nous l'introduisons dans notre cœur. (*Hysminé et Hysminias* 5.10.3-5 ; trad. citée, p. 88.)

Μετὰ γοῦν τὴν Πανθίαν καὶ τὴν ἐμὴν μητέρα Διάντειαν ἧκε φέρων ἐπ᾽ ἐμὲ Κρατισθένης τὸ ἔκπωμα· τούτῳ γὰρ ὁ πατὴρ οἰνοχεῖν ἐγκελεύεται· ἐγὼ δὲ λαβὼν μικρὸν ἐξερρόφησα· εἶθ᾽ ὡς ἐκ μεταμέλου πρὸς τὸν δόντ᾽ ἀντιδέδωκα, καταλοιδορήσας αὐτῷ τῆς ἀταξίας καὶ τῆς τῆς εὐταξίας συγχύσεως· τάξις τῇ κατὰ μέτωπόν μου παρθένῳ τὸ προπιεῖν ἐχαρίσατο. Ὁ δὲ πεισθεὶς πρὸς αὐτὴν ἐκόμισε τὸ ποτήριον· ἡ δ᾽ ὅλαις χερσὶν ὑπεδέξατο, κἂν ὡς παρθένος ἄκροις δακτύλοις ἐδέξατο· καὶ τὸν νοῦν ὅλον καταλαβοῦσα τοῦ δράματος εὐχαριστεῖ μοι τῷ σχήματι, μικρὸν τὴν κεφαλὴν ἐρωτικῶς ὑποκλίνασα, οἷον κυπάριττος ἀνεμουμένη μικρὸν ἐξ εὐκραοῦς ζεφύρου λεπτοῦ· καὶ ἦν τὸ σχῆμα χαρίτων μεστὸν καὶ εἴδωλον Ἔρωτος. Οὕτως ἐκοινούμεθα τὸ ποτήριον, καὶ ἦμεν ὅλοι συμπίνοντες καὶ λίαν ἐρωτικῶς καταπίνοντες· οὕτω τὰ χείλη παραδόξως ἀνακεκράμεθα, ὅλον ἐρώτων ἐρατὸν ὀπὸν ἀμελγόμενοι καὶ ὅλους ἀλλήλους τοῖς ὀφθαλμοῖς μεθέλκοντες ἐπὶ τὰς ψυχάς.

Les « baisers » sont ensuite répétés deux fois, chaque fois avec une petite différence. La première fois, c'est Hysminé à qui est donnée la coupe et qui est forcée de trouver une raison pour la rendre à Kratisthène (5.11-12). Dans ce passage, il y a plusieurs figures rhétoriques et jeux de mots, dont le principal est celui attaché au double sens du mot χείλη, qui désigne les lèvres et, en même temps, le bord d'une coupe :

Il me la tend (qu'allait-il faire d'autre ?) et, je le jure par Éros, je croyais boire la jeune fille. J'embrassais amoureusement les traces de ses lèvres en cachant ces baisers, je tenais la coupe qui servait à ma chère Hysminé à joindre ses lèvres aux miennes. (*Hysminé et Hysminias* 5.11.4 ; trad. citée, p. 89.)

Ὁ δ᾽ ἀλλὰ (τί γὰρ ἄλλο ποιεῖν ἔμελλε;) παρετίθετο, καὶ νὴ τὸν Ἔρωτα τὴν παρθένον ἐδόκουν πίνειν αὐτήν· τὰ χείλη ταύτης κατεφίλουν ἐρωτικῶς καὶ φιλῶν ὑπέκλεπτον τὰ φιλήματα· ὑπηρέτην εἶχον τὸ ἔκπωμα τῆς ἐμῆς φίλης Ὑσμίνης τὰ χείλη μετακομίζον μοι.

Ensuite, après le banquet, quand Dianteia, la mère d'Hysminias, a embrassé la jeune fille avant d'aller se coucher, il saisit l'occasion d'avoir encore un baiser en embrassant sa mère et donc aussi Hysminé :

« je recueille sur les lèvres de ma mère les baisers qui ont effleuré le visage d'Hysminé, et je me servais de ma mère pour mon amour, comme intermédiaire de baisers » (τὰ χείλη τῆς μητρὸς κατεφίλησα καταφιλῶν τεχνικῶς τῆς κόρης τὸ πρόσωπον, καὶ εἶχον τὴν μητέρα καθυπουργοῦσαν εἰς ἔρωτα καὶ μετακομίζουσάν μοι φιλήματα ; *Hysminé et Hysminias* 5.13.2).

Si nous retournons au *Leucippe et Clitophon* d'Achille Tatius, nous trouvons un passage semblable au deuxième livre :

> Lorsque ce fut l'heure du banquet, nous bûmes de nouveau ensemble comme précédemment. C'est Satyros qui nous versait le vin et voilà qu'il imagine une ruse d'amour : il échange nos coupes, place la mienne devant la jeune fille puis, versant dans les deux du vin mélangé, c'est la sienne qu'il me tend. Après avoir remarqué l'endroit de la coupe où la jeune fille, en buvant, avait posé ses lèvres, je bus en y posant les miennes : lui renvoyant à distance ce baiser, j'embrassai en même temps la coupe. Et elle, lorsqu'elle le vit, comprit que je baisais jusqu'à l'empreinte de ses lèvres. Satyros, ayant de nouveau rassemblé nos coupes, de nouveau les échangea. C'est alors que je vis la jeune fille imiter mon manège et boire de la même façon que moi ; je fus alors plus heureux encore. Et cela se reproduisit une troisième fois, une quatrième fois, et le reste du jour, nous bûmes ainsi nos baisers à la santé l'un de l'autre. (*Leucippe et Clitophon* 2.9 ; trad. citée, p. 39-49.)

> Ἐπειδὴ δὲ τοῦ πότου καιρὸς ἦν, πάλιν ὁμοίως συνεπίνομεν. Ὠινοχόει δὲ ἡμῖν ὁ Σάτυρος καὶ ποιεῖ πρᾶγμα ἐρωτικόν. Ἐναλλάσει τὰ ἐκπώματα καὶ τὸ μὲν ἐμὸν τῇ κόρῃ προτίθησι, τὸ δὲ ἐκείνης ἐμοί, καὶ ἐγχέων ἀμφοτέροις καὶ κερασάμενος ὤρεγεν. Ἐγὼ δὲ ἐπιτηρήσας τὸ μέρος τοῦ ἐκπώματος ἔνθα τὸ χεῖλος ἡ παρθένος πίνουσα προσέθηκεν, ἐναρμοσάμενος ἔπινον, ἀποστολιμαῖον τοῦτο φίλημα ποιῶν, καὶ ἅμα κατεφίλουν τὸ ἔκπωμα. Ἡ δὲ ὡς εἶδεν, συνῆκεν ὅτι τοῦ χείλους αὐτῆς καταφιλῶ καὶ τὴν σκιάν. Ἀλλ' ὅ γε Σάτυρος συμφορήσας πάλιν τὰ ἐκπώματα ἐνήλλαξεν ἡμῖν. Τότε ἤδη καὶ τὴν κόρην εἶδον τὰ ἐμὰ μιμουμένην καὶ τὰ αὐτὰ πίνουσαν, καὶ ἔχαιρον ἤδη πλέον. Καὶ τρίτον ἐγένετο τοῦτο καὶ τέταρτον καὶ τὸ λοιπὸν τῆς ἡμέρας οὕτως ἀλλήλοις προεπίνομεν τὰ φιλήματα.

Les deux scènes empruntées au roman de Tatius – la disposition du banquet dans le premier livre et le jeu des coupes dans le deuxième livre – ont été combinées par Makrembolitès dans la longue séquence continue de son cinquième livre. Les protagonistes byzantins sont plus actifs dans le jeu d'amour ; ce n'est pas Kratisthène (l'homologue de Satyros) qui invente la ruse – il n'est que l'intermédiaire. L'imitation ouverte du modèle ancien a ainsi été accrue par la répétition et le redoublement internes[58].

Nous allons maintenant considérer une autre scène, plus dramatique : il s'agit d'un cauchemar[59]. Dans le deuxième livre du roman de Tatius, Clitophon a convaincu Leucippe de le recevoir dans sa chambre, mais le jeune couple amoureux est surpris en flagrant délit par la mère de la jeune fille, terrifiée par un rêve : « Il lui sembla qu'un brigand, tenant un sabre nu à la main, saisissait et emmenait sa fille et, après l'avoir renversée sur le dos, ouvrait de son sabre son ventre par le milieu, depuis le bas en partant du sexe » (2.23.5 : Ἐδόκει τινὰ λῃστὴν μάχαιραν ἔχοντα γυμνὴν ἄγειν ἁρπασάμενον αὐτῆς τὴν θυγατέρα καὶ καταθέμενον ὑπτίαν, μέσην ἀνατεμεῖν τῇ μαχαίρᾳ τὴν γαστέρα, κάτωθεν ἀρξάμενον ἀπὸ τῆς αἰδοῦς). Clitophon s'enfuit à grand-peine, et la mère, indignée, déverse sa colère sur la servante de Leucippe, Clio ; elle la frappe, la saisit par les cheveux, et crie à sa fille : « Tu as détruit, Leucippe, mes espérances ! » (Ἀπώλεσάς μου [...] τὰς ἐλπίδας). Elle pense, bien entendu, que Leucippe a été violée et déflorée : « une blessure plus infortunée que celle du sabre » (αὕτη δυστυχεστέρα τῆς μαχαίρας τομή), qu'elle a vue dans son rêve (2.24). Pantheia ne se laisse pas convaincre par les assurances de Leucippe que rien ne s'est passé et qu'elle est toujours vierge ; et c'est ainsi que le jeune couple décide qu'il vaut mieux s'enfuir.

Makrembolitès a emprunté la scène, mais avec une différence essentielle : il a placé l'incident *dans* un rêve. Au cinquième livre – comme on l'a déjà vu – Hysminias est enfin tombé amoureux d'Hysminé, et il fait l'expérience de toute une série de rêves érotiques. Dans le dernier rêve, il se voit au jardin avec Hysminé, ils s'embrassent, puis le jeune

58. Sur cette technique, « répétition avec variation », courante dans la littérature moderne, voir D. Lodge, « The Language of Modernist Fiction : Metaphor and Metonomy », dans M. Bradbury – J. McFarlane [éd.], *Modernism 1890-1930*, Harmondsworth, 1976, p. 481-496 ; pour cette technique dans *Hysminé et Hysminias*, voir I. Nilsson, *Erotic Pathos...* (cit. à la n. 27), surtout p. 56-74.

59. L'analyse suivante est basée sur I. Nilsson, « Static Imitation or Dynamic Transformation ? Achilles Tatius in *Hysmine & Hysminias* », dans M. Zimmerman – S. Panayotakis – W. Keulen [éd.], *The Ancient Novel and Beyond*, Leiden, 2003, p. 371-380.

homme, à cause de son désir, dépasse les bornes : « Contre son gré j'attire à moi la jeune fille, je la serre contre moi, je la mordille, l'embrasse, l'enlace, je cherche à aller plus loin sans céder à ses prières, le désir me fait lutter avec elle » (Κἀγὼ τὴν παρθένον ἐφέλκομαι τὰ πρῶτα μὴ θέλουσαν, συνέχω, θλίβω, δάκνω, φιλῶ, περιπλέκομαι, καί τι δρᾷν ἐθέλων ἐρωτικώτερον οὐ συνεχωρούμην τῇ κόρῃ καὶ πρὸς ἔριν μετάγω τὸν ἔρωτα ; 5.3.2). Sur ces entrefaites arrive la mère d'Hysminé. Elle prend la jeune fille par les cheveux, « comme on s'empare dans le butin d'une dépouille ennemie » (5.3.3 : ὡς ἐκ λείας ἐφέλκεται λάφυρον), l'injurie et la frappe. Le rêve fait apparaître Panthia « dont la langue, comme une trompette tyrrhénienne, récite les griefs qu'elle a contre moi, et m'injurie en me reprochant d'avoir trahi ma mission de héraut » (5.3.4). Suit un discours menaçant :

> Oh, Zeus et tous les dieux, quels mensonges ! Quels faux-semblants ! Le héraut, le jeune homme vierge, couronné de laurier, venant célébrer les Diasies à Aulikomis, celui qui chez nous est honoré à l'égal d'un dieu, un séducteur licencieux qui use de violence, un second Paris qui cherche à me ravir mon bien, essaie de voler mon trésor ! Mais je te tiens, brigand, hypocrite, criminel, qui veut ravir ce qu'il y a de plus beau. (*Hysminé et Hysminias* 5.3.4-6 ; trad. citée, p. 84.)

> βαβαὶ τῆς σκηνῆς, τῆς ὑποκρίσεως [...] Ζεῦ καὶ θεοί· ὁ κῆρυξ, ὁ παρθένος, ὁ τῆς δάφνης ἐστεφανώμενος, ὁ τὰ Διάσια φέρων εἰς Αὐλικώμιδα, ὁ παρ' ἡμῖν ἴσα καὶ θεῷ φιλοτίμως φιλοφρονούμενος, μοιχὸς, ἀκόλαστος, βιαστής, δεύτερος Πάρις εἰς Αὐλικώμιδα κατασυλᾷ μου τὴν θησαυρόν, ἀνορύττει μου τὸ κειμήλιον. Ἀλλ' ἔχω σε τὸν λῃστήν, τὸν τοιχωρύχον, τὸν ἀλιτήριον, τὸν ἀποσυλῶντα τὰ κάλλιστα.

Panthia s'adresse aux autres mères, les exhorte à garder leurs filles contre de tels hypocrites « revêtu[s] d'une peau de lion » (ἐνδεδυμένον τὴν λεοντῆν) : « Maintenant le héraut n'est plus un héraut mais un voleur, un brigand, un tyran » (νῦν οὐκέτι κῆρυξ ὁ κῆρυξ, ἀλλ' ἅρπαξ, ἀλλὰ λῃστής, ἀλλὰ τύραννος ; 5.3.7). Elle propose pour punition la mort par lapidation, et elle finit par citer des exemples mythologiques de femmes vengeresses :

> *Quoi ! n'est-ce pas des femmes qui éliminèrent des fils d'Ægyptos, et de Lemnos extirpèrent les mâles* ? N'est-ce pas une femme qui a crevé les yeux de Polymnestor ? (*Hysminé et Hysminias* 5.3.8.)

> Τί δ'; Οὐ γυναῖκες εἷλον Αἰγύπτου τέκνα
> καὶ Λῆμνον ἄρδην ἀρσένων ἐξῴκισαν;
> Πολυμνήστωρ δ' οὐκ ἐκ γυναικῶν ἐξεκόπη τοὺς ὀφθαλμούς;

À ces mots, une troupe de femmes en fureur s'arme pour marcher contre Hysminias, qui, à ce moment, crie à son ami Kratisthène qui le réveille (5.4.1).

Makrembolitès a sûrement imité la scène de Tatius, mais il l'a fait de manière raffinée : au lieu du cauchemar de la mère dans le roman ancien, le même épisode est ici placé dans un rêve, qui devient un cauchemar, ce qui permet au narrateur de tirer parti de l'aspect dramatique de la situation[60]. Panthia, la mère d'Hysminé, est vraiment terrifiante pour Hysminias : elle ne s'intéresse pas trop à sa fille, mais tourne toute sa rage contre le jeune homme. Pantheia, la mère de Leucippe, en revanche, ne pouvait pas attaquer Clitophon puisqu'il s'était déjà enfui et parce qu'elle ne connaissait pas l'identité du « cambrioleur » : elle attaque verbalement sa fille ; elle ne la touche pas, mais frappe et prend par les cheveux la servante Clio. Pantheia, dans sa lamentation, décrit ce qu'a subi Leucippe en termes de guerre et de vol. Makrembolitès a repris ce thème et l'a amplifié afin qu'il imprègne le long discours de Panthia. Le mot λῃστής n'est utilisé qu'une fois par Pantheia ; Panthia, elle, l'emploie ainsi que d'autres mots de même sens : la mère reprend la jeune fille au jeune homme comme un « butin d'une dépouille ennemie », elle parle de brigand, d'hypocrite, de criminel, etc. Il y a ainsi dans le passage – comme dans celui du banquet et des baisers – une amplification stylistique et verbale, procédé qui inclut les noms quasi identiques de Pantheia et Panthia[61].

Le modèle ancien, même retravaillé, est facile à repérer : le motif – le flagrant délit – et le thème – le héros comme voleur (λῃστής) – viennent tous deux d'Achille Tatius. Il y a aussi dans ce passage deux allusions à des mythes anciens : Panthia mentionne Pâris et la peau de

60. Pour une semblable transposition de l'action imaginaire à l'action « réelle », voir P. A. Agapitos, « Narrative, Rhetoric and "Drama"... » (cit. à la n. 27), p. 148-149.

61. Sur l'utilisation des noms dans les romans de Tatius et Makrembolitès, voir I. Nilsson, *Erotic Pathos...* (cit. à la n. 27), p. 155-156.

lion d'Héraclès. Les deux mythes sont pertinents dans ce contexte : Pâris a enlevé la belle Hélène et Héraclès, habillé d'une peau de lion, a enlevé son Iole ; ils sont tous les deux des « voleurs-violeurs » de femmes. L'hypotexte – le roman de Tatius – et les allusions mythiques sont liés par l'intermédiaire du thème commun : « le violeur déguisé ». Il y a aussi une ambiance tragique dans le passage de Makrembolitès, obtenue surtout par le biais du vocabulaire et des allusions à la tragédie antique, voire des citations. Le caractère du discours de la mère indignée est signalé à l'avance : la langue de Panthia est comme « une trompette tyrrhénienne » (Τυρσηνικὴν σάλπιγγα) qui « récite tragiquement » (κατατραγῳδοῦσαν) ses griefs à l'encontre d'Hysminias. Cette trompette est connue de plusieurs tragédies, et le verbe κατατραγῳδέω se trouve aussi chez Tatius[62]. Ensuite nous avons trois réminiscences tragiques, toutes tirées de l'*Hécube* d'Euripide : une citation (« Quoi ! n'est-ce pas des femmes qui éliminèrent des fils d'Ægyptos... »), une allusion (« N'est-ce pas une femme qui a crevé les yeux de Polymnestor ? ») et enfin, dans le passage suivant, Hysminias demande au cauchemar de disparaître avec encore une citation : « *Loin de moi la vision nocturne* ! »[63]. Makrembolitès fait sans doute plusieurs allusions à des tragédies anciennes dans son roman, mais leur concentration dans ce passage est frappante, d'autant plus qu'elles se réfèrent à une tragédie où les femmes sont blessées et cherchent vengeance – juste comme la mère d'Hysminé lorsqu'elle trouve Hysminias.

Dans ce passage on peut aussi détecter une couche de significations textuelles, liée à la fonction du rêve. Dans le roman de Tatius, c'était le rêve de la mère qui déclenchait l'action : quand le couple est pris en flagrant délit, il est obligé de s'enfuir. En même temps – comme presque toujours dans les romans anciens – le rêve tout à la fois reflète et annonce un événement à venir : le sacrifice apparent de Leucippe en

62. Voir par ex. Eschyle, *Eumenides* 567-568, et Sophocle, *Ajax* 17 ; cf. Achille Tatius, *Leucippe et Clitophon* 8.9.7.

63. Euripide, *Hécube* 886-7, 658ff, 72. J'ai combiné et modifié la traduction d'*Hysminé et Hysminias* de F. Meunier, p. 85, et celle de l'*Hécube* par L. Méridier, Euripide. *Tragédies*, t. II *: Hippolyte, Andromaque, Hécube*, Paris, 1927, p. 184 et 214.

Égypte[64]. Dans le roman byzantin, comme nous l'avons vu, l'épisode est placé dans un rêve : il existe sur un autre niveau et il a perdu son aspect « proleptique ». Même si Hysminias s'inquiète de l'avenir, Kratisthène le rassure en disant que « les rêves reproduisent les soucis du jour » (5.5.4 : μεθημερινὴ φροντίς ἐστιν ὄνειρος)[65]. Cette affirmation, d'origine aristotélicienne, se révèle exacte : le rêve ne présage pas un événement futur, mais souligne plutôt la sexualité naissante d'Hysminias[66]. Un lecteur qui connaît les procédés narratologiques du roman ancien – et l'on peut être sûr que c'était le cas au moins des lecteurs byzantins savants – s'attend peut-être à ce que le rêve d'Hysminias ait une fonction d'anticipation. Mais même si le motif et une partie du vocabulaire de Tatius ont été empruntés par Makrembolitès, il a déplacé le suspense au niveau intérieur et trompe ainsi le lecteur. On notera qu'il y procède au moyen d'une allusion littéraire à Aristote, un jeu probablement apprécié par les autres intellectuels ; les textes d'Aristote étaient lus et commentés au XIIe siècle, et il se peut même que Makrembolitès fasse allusion à une discussion en cours dans la capitale[67].

Des passages qui, à première vue, semblent être des imitations « serviles » du modèle ancien, se révèlent ainsi, à une lecture plus attentive, des transformations littéraires complexes et souvent ludiques – un trait distinctif non seulement du roman de Makrembolitès, mais de la littérature du XIIe siècle en général.

64. S. Bartsch, *Decoding the Ancient Novel : The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton, 1989, p. 80-108, et M. Alexiou, « A Critical Reappraisal… » (cit. à la n. 21), p. 40. La fonction des rêves dans les romans anciens dépendait de l'onirocritique de l'époque, cf. S. MacAlister, *Dreams and Suicides…* (cit. à la n. 39), p. 33-43.

65. Cf. Aristote, *De divinatione per somnia*, 463 a ; voir S. MacAlister, « Aristotle on the Dream… » (cit. à la n. 39), p. 203.

66. Sur le caractère érotique et psychologique des rêves dans le roman byzantin, voir M. Alexiou, « A Critical Reappraisal… » (cit. à la n. 21), p. 38-40 ; cf. *ead.*, *After Antiquity : Greek Language, Myth, and Metaphor*, Ithaca, N.Y., 2002, p. 111-126.

67. S. MacALister, « Aristotle on the Dream… » (cit. à la n. 39) ; mais cf. Ch. Messis, « Fluid Dreams… » (cit. à la n. 47).

Les relations transtextuelles

Il est clair que présenter *Hysminé et Hysminias* comme « une imitation de *Leucippe et Clitophon* » ne signifie pas décrire ce qui se produit au niveau du récit. En fait, la terminologie disponible devient insuffisante – imitation, bien sûr, mais de quelle manière ? Si nous avons recours à la théorie littéraire moderne, nous nous trouvons d'abord devant l'intertextualité – un terme apte à décrire la littérature byzantine comme un réseau littéraire où le sens et la signification sont créés par le biais de références à d'autres textes, à une tradition littéraire entière. La définition de l'intertextualité a aussi l'avantage de décrire la littérature byzantine d'une manière compréhensible à nos yeux ; en disant que Makrembolitès a des attitudes parallèles à celles de T. S. Eliot ou Vladimir Nabokov, presque tous les lecteurs comprennent ce que cela signifie. Mais à mesure que nous avançons dans notre analyse, nous nous apercevons que le terme ne satisfait pas nos attentes : quel texte n'est pas intertextuel ? Quel texte ne fonctionne pas en relation avec d'autres textes antérieurs ou contemporains ? La notion d'intertextualité est plutôt vague. C'est pour cela que les idées de Gérard Genette sur la transtextualité sont très intéressantes. J'ai déjà parlé de l'imitation comme principe artistique, décisif pour la littérarité des textes à Byzance, et c'est justement ce caractère byzantin qui apparaît assez bien si nous appliquons aux textes l'approche de Genette[68].

Selon Genette, la littérature est toujours, par sa nature, « palimpsestueuse[69] ». Chaque texte est un *hypertexte*, écrit sur un *hypotexte* – un texte antérieur que l'hypertexte imite et transforme. L'objet de la poétique – l'étude de la littérarité de la littérature – devient ainsi la « transcendance textuelle » d'un texte : ses relations textuelles avec d'autres textes. Et il existe des textes plus hypertextuels que d'autres, plus consciemment palimpsestueux. Pour des philologues qui travaillent sur des textes

68. Voir I. Nilsson, « The Same Story but Another... » (cit. à la n. 7) ; voir ci-dessus, p. 45-46.

69. G. Genette, *Palimpsestes...* (cit. à la n. 13).

antiques et médiévaux, cela est évident ; nous sommes déjà conscients de l'importance de la tradition sous-jacente et nous comprenons aussi très bien la métaphore du palimpseste, avec ses couches de textes et de significations. À cause de cette transcendance universelle de la littérature, Genette n'emploie pas comme catégorie générale le terme d'intertextualité, mais celui de transtextualité ; puis il propose une distinction entre cinq types de relations transtextuelles. (1) L'intertextualité est l'une de ces catégories, mais Genette n'indique par là que des relations établies par citations et allusions. C'est probablement la technique imitative la plus courante à Byzance, mais il ne faut pas se contenter du simple signalement de la source ; il faut toujours considérer la fonction de l'emprunt dans son nouveau contexte[70]. (2) La paratextualité signifie des relations à travers les titres ou les préfaces. Les titres des romans byzantins, par exemple, ressemblent à ceux des romans anciens : *Drosilla et Chariklès* – *Daphnis et Chloé*. (3) La métatextualité indique des relations établies par le moyen de commentaires ou de critiques. C'est le type de relation qu'établit Michel Psellos quand il compare et critique les romans d'Héliodore et d'Achille Tatius dans sa *Synkrisis*. (4) L'architextualité indique des relations établies par genre ou par type de discours. C'est la manière dont un auteur se place dans un genre littéraire, obéit à toutes ses règles et emploie tous les lieux communs attendus ; ou bien la manière avec laquelle il transforme un genre en introduisant d'autres types de texte, comme le fait Constantin Manassès dans sa chronique *Synopsis chronikè*[71]. (5) L'hypertextualité, enfin, signifie la relation essentielle qui unit l'hypertexte à l'hypotexte : c'est l'*Énéide* de Virgile ou l'*Ulysse* de James Joyce par rapport à l'*Odyssée* d'Homère – dans la littérature byzantine nous avons des hypertextes homériques comme l'*Achilléide* ou la *Metaphrasis* d'Hermoniakos[72].

70. Sur les problèmes que la *Quellenforschung* traditionnelle engendre, voir I. Nilsson, *Erotic Pathos...* (cit. à la n. 27), p. 262-286.

71. Voir ci-dessous, p. 98-111.

72. Sur des hypertextes homériques à Byzance, voir I. Nilsson, « From Homer to Hermoniakos : Some Considerations of Troy Matter in Byzantine Literature », *Troianalexandrina* 4 (2004), p. 9-34.

Ces catégories ne doivent pas être considérées comme des catégories séparées ou des catégories absolues ; les relations d'une catégorie avec une autre sont nombreuses et souvent essentielles. Prenons comme exemple le roman de Makrembolitès[73]. À première vue déjà, il contient tous les cinq types de transtextualité : un grand nombre de citations et d'allusions (intertextualité) ; un titre qui se réfère aux romans anciens (paratextualité) ; un commentaire plus ou moins explicite de la tradition d'Éros et des théories philosophiques par exemple sur la fonction des rêves (métatextualité) ; l'utilisation de plusieurs lieux communs et de motifs qui le rattachent au genre romanesque (architextualité) ; le caractère d'hypertexte très explicite, avec pour hypotexte *Leucippe et Clitophon* (hypertextualité). Par comparaison avec de simples remarques comme « Makrembolitès imite Tatius » ou « Le roman de Makrembolitès est intertextuel », le potentiel explicatif de ces catégories est évident. Un autre avantage de l'approche de Genette est qu'il ne regarde pas l'imitation comme quelque chose de négatif, puisque la transcendance textuelle caractérise toute littérature, quelle qu'elle soit. La notion de transtextualité montre la complexité des relations transtextuelles en même temps qu'elle souligne les aspects positifs de l'imitation ; c'est ainsi qu'elle peut nous aider à décrire et, par conséquent, à mieux comprendre la littérature byzantine, qui a un caractère absolument polyphonique et dialogique, pour employer encore une fois des termes modernes[74].

Les romans de Prodrome et d'Eugénianos

Passons maintenant aux autres romans qui nous sont parvenus dans leur intégralité, ceux de Prodrome et d'Eugénianos. À la différence de Makrembolitès, de qui nous ne savons presque rien, Théodore Prodrome est probablement l'auteur de l'époque comnène le mieux connu. Poète de cour, il a écrit des ouvrages de commande à destination de patrons et de

73. I. Nilsson, *Erotic Pathos*... (cit. à la n. 27), surtout p. 168-170.

74. « Dialogisme » et « polyphonie » sont des notions élaborées par le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine, avant d'être reprises et redéfinies par des linguistes occidentaux. Voir aussi ci-dessous, p. 122 et 216.

patronnes différents : des vers satiriques aussi bien que religieux, mais aussi le roman *Rhodanthé et Dosiklès*[75]. Nicétas Eugénianos est, lui aussi, bien mieux connu que Makrembolitès, même s'il a laissé moins de traces que Prodrome. Il occupait un poste de professeur de rhétorique et était secrétaire impérial jusqu'à sa révocation vers 1158. Eugénianos était un ami et un élève de Prodrome, et à la mort de celui-ci, il lui a consacré une monodie[76]. Prodrome et Eugénianos prennent comme modèle le roman d'Héliodore, à la différence de Makrembolitès, qui avait suivi celui de Tatius[77]. C'est ainsi qu'on les décrit d'habitude, mais pareille description ne nous en dit guère sur la relation entre les romans et leur modèle ni sur leur relation l'un avec l'autre. Si Prodrome et Eugénianos imitent le roman d'Héliodore, alors Eugénianos imite en même temps le roman de Prodrome – comment décrire la relation entre les deux ?

Les romans de Prodrome et d'Eugénianos partagent des traits formels qui les distinguent des autres romans comnènes : ils sont écrits dans le même mètre – le dodécasyllabe – et sont divisés en neuf livres. En outre ils ont des séquences d'ouverture qui se ressemblent et qui sont modelées sur l'ouverture *in medias res* d'Héliodore, ce qui a été analysé par P. A. Agapitos[78]. Commençons par le roman de Prodrome : les jeunes protagonistes Rhodanthé et Dosiklès se trouvent sur l'île de Rhodes, quand la ville est attaquée par des pirates. Les premiers vers décrivent comment le char d'Hélios, après avoir fait le tour de la terre, masque le ciel (Ἤδη τὸ τετράπωλον Ἡλίου δίφρον, / τὴν γῆν διελθὸν εὐδρόμῳ περιδρόμῳ) ; au crépuscule, un navire pirate entre dans le

75. Sur Théodore Prodrome, voir ci-dessus, p. 36-37.

76. L. Petit, « Monodie de Nicétas Eugénianos sur Théodore Prodrome », VV 9 (1902), p. 452-463. — Sur la relation entre Eugénianos et Prodrome, voir M. J. Kyriakis, « Of Professors and Disciples in Twelfth-Century Byzantium », Byz 43 (1973), p. 108-119.

77. Pour les romans comnènes, voir ci-dessus, p. 57-60. — Sur le roman d'Eugénianos, voir aussi A. Kazhdan, « Bemerkungen zu Niketas Eugenianos » (cit. à la n. 21) ; F. Conca, « Il romanzo di Niceta Eugeniano : modelli narrativi e stilistici », *Siculorum Gymnasium* 39 (1986), p. 115-126 ; C. Jouanno, « Nicétas Eugénianos, un héritier du roman grec », REG 102 (1989), p. 346-360.

78. P. A. Agapitos, « Narrative, Rhetoric and "Drama" Rediscovered... » (cit. à la n. 27), p. 148-155 ; voir aussi P. Odorico, « Ἄπερ εἰσὶν ψευδέα... » (cit. à la n. 10), p. 34-35.

port de Rhodes. Suivent des scènes violentes : des gens sont massacrés sous les yeux des lecteurs ; les pirates font brûler les navires et font des prisonniers, parmi lesquels Rhodanthé et Dosiklès (1.10-38). La beauté de Rhodanthé est décrite dans une *ekphrasis* traditionnelle (1.39-60) – les héroïnes des romans anciens et byzantins sont toujours décrites en détail et d'une manière très semblable[79] – et le chef des pirates, Gobryas, est captivé par sa beauté qu'il trouve divine (1.61-67). L'épisode s'achève par une sentence à propos de l'influence de la beauté sur l'âme des bandits barbares.

Si on compare le texte de Prodrome à son modèle ancien, le roman d'Héliodore, on repère une scène tout à fait similaire : « Le jour commençait à sourire et le soleil à illuminer le sommet des montagnes (Ἡμέρας ἄρτι διαγελώσης καὶ ἡλίου τὰς ἀκρωρείας καταυγάζοντος). Des hommes, armés comme des brigands, étaient en embuscade sur les hauteurs qui s'étendent le long de l'embouchure du Nil, qu'on appelle la bouche d'Héraclès[80]. » Ils voient un navire amarré, une plage couverte de corps massacrés, et une jeune fille, belle comme une déesse, assise sur un rocher avec un jeune homme blessé à ses côtés. La scène est décrite en détail, observée du point de vue des spectateurs – les brigands égyptiens[81]. C'est lorsqu'ils voient la jeune fille embrasser l'homme qu'ils comprennent qu'elle n'est pas une déesse. Ils s'approchent, débarquent la cargaison du navire et se partagent le butin. Survient alors une autre bande de brigands, trois fois plus nombreuse, et les premiers brigands s'enfuient. Le jeune couple est capturé par ces nouveaux brigands qui, eux aussi, admirent la beauté de la jeune fille. Le chef des brigands surtout, Thyamis, admire la belle Chariclée et même la respecte : « Tant il est vrai qu'une noble apparence et la vue de la beauté savent soumettre même un cœur de brigand et triompher de la force barbare » (1.4.3 : οὕτως

79. Voir ci-dessous, p. 81, 102-103, 137-138 et 192.

80. Je cite la traduction de J. Maillon, *Héliodore. Les Éthiopiques : Théagène et Chariclée*, éd. R. M. Rattenbury, T. W. Lumb, 3 volumes, Paris, 1935-1943.

81. Sur ce procédé narratif, voir J. R. Morgan, « History, Romance, and Realism in the *Aithiopika* of Heliodoros », *Classical Antiquity* 1 (1982), p. 221-265 (p. 260-261), et J. J. Winkler, « The Mendacity of Kalasiris and the Narrative Strategy of Heliodoros' *Aithiopika* », *Yale Classical Studies* 27 (1982), p. 93-158 (p. 97-99).

εὐγενείας ἔμφασις καὶ κάλλους ὄψις καὶ ληστρικὸν ἦθος οἶδεν ὑποτάττειν, καὶ κρατεῖν καὶ αὐχμηροτέρων δύναται).

Quel traitement Prodrome a-t-il de son côté réservé à l'ouverture d'Héliodore ? D'abord, même si les scènes se ressemblent, il y a une différence temporelle : Prodrome commence *in medias res*, comme s'il comptait élaborer la phrase célèbre d'Héliodore (« le jour commençait à sourire... »), mais il renverse la situation en remplaçant le matin par le soir : « le soleil venait de finir sa course brillante[82] ». Deuxièmement, la mise en scène théâtrale d'Héliodore – la terminologie (spécialement *Éthiopiques* 1.1.6-7) et les brigands, tels des spectateurs qui regardent la jeune fille sur la « scène » de la plage – est changée : ce que les brigands voyaient comme des spectateurs et percevaient comme une scène illusoire est réalisé dans le roman byzantin avec sa description courte, mais brutalement expressive (*Rhodanthé et Dosiklès* 1.10-20). Malgré ce déplacement de l'action – l'action imaginée devient action réelle – l'action narrée a été condensée au profit d'une longue description de l'héroïne, présentée elle aussi comme une déesse (1.39-60)[83]. La fin du passage de Prodrome combine trois éléments du modèle ancien : la surprise du premier groupe de brigands, qui pensent que Chariclée est une déesse, la surprise du second groupe de brigands, provoquée par la beauté et le courage de Chariclée, et enfin le respect de Thyamis pour les prisonniers[84]. Chez Prodrome, les trois éléments sont combinés dans la réaction de Gobryas, le chef des brigands :

> À la vue de cette figure céleste, Gobryas, qui l'emmène, tremble d'avoir enchaîné quelqu'une des déesses protectrices de Rhodes, qui aurait pris des traits mortels ; il fait tomber ses fers, tant est puissant le charme qui suspend le courroux du barbare, tant son âme se remplit d'étonnement et d'une religieuse terreur. (*Rhodanthé et Dosiklès* 1.61-68.)

82. Je cite la traduction en prose de M. A. Trognon, *Amours de Rhodanthe et Dosiclès par Théodore Prodrome*, Paris, 1823 ; réimpression par Elibron Classics Series, 2006.

83. P. A. Agapitos, « Narrative, Rhetoric and "Drama" Rediscovered... » (cit. à la n. 27), p. 148-149.

84. *Ibid.*, p. 149.

Οὕτως ἀρίστη τὴν θέαν ἡ παρθένος,
ὡς καὶ τὸν ἀγρεύσαντα λῃστὴν Γωβρύαν,
θεὰν ὑποπτεύσαντα τὴν ἐλευθέραν,
δεσμῶν ἁπάντων ἐκλιπεῖν ἐλευθέραν,
τρέσαντα πάντως οὐκ ἀνεύλογον φόβον,
μή που θεά τις συνδεθῇ τῶν ἐν Ῥόδῳ,
ὑποκριθεῖσα τὴν βροτησίαν πλάσιν.
Οὕτω τὰ θαυμάσια τῶν θεαμάτων
καὶ βαρβαρικὸν συγκαταστέλλει θράσος,
ψυχὴν δὲ λῃστοῦ πρὸς κατάπληξιν στρέφει.

Ainsi se conclut la scène d'ouverture, avec une sentence calquée sur celle d'Héliodore (*Éthiopiques* 1.4.3), mais transformée et renforcée.

Eugénianos, à son tour, commence *in medias res* et par une référence temporelle élaborée, mais dans un autre espace : « L'étoile du matin qui apporte la lumière et règne sur les étoiles, sortant de l'hémisphère de dessous… » (Νῦν τοῦ φεραυγοῦς ἀστεράρχου φωσφόρου ἐκ τοῦ κάτω φάναντος ἡμισφαιρίου…). Ici, ce sont des Parthes qui, dès le matin, attaquent la ville de Barzos. Ceux qui n'ont pas le temps de se mettre à l'abri des murailles sont massacrés ou faits prisonniers, comme cela arrive à nos héros Drosilla et Chariklès. Les barbares ne repartent pas tout de suite, mais ils se reposent dans une prairie non loin de la ville (1.17-76). Au milieu de la plaine, il y a un jardin clos où s'écoule une belle fontaine ; à côté, il y a aussi un temple de Dionysos où les captifs ont été rassemblés (1.77-119). Vient une description de la beauté de l'héroïne, Drosilla (1.120-158). Les brigands barbares font la fête – c'est-à-dire qu'ils boivent sans limite, comme le font les barbares – toute la nuit avant de s'endormir[85]. Le lendemain, ils repartent avec leur butin et leurs prisonniers (1.200-206).

Chez Eugénianos, il est clair qu'il s'agit d'une imitation du roman de Prodrome, même si cet épisode est plus long (200 vers au lieu de 68) et qu'il ne contient pas de sentence négative pour définir les barbares, comme chez Prodrome. Si nous commençons par la référence temporelle, nous voyons qu'Eugénianos développe le motif et qu'à son tour il renverse

85. Sur les barbares dans les romans, voir C. Jouanno, « Les barbares dans le roman byzantin du XIIe siècle : fonction d'un topos », Byz 62 (1992), p. 264-300.

l'inversion d'Héliodore que Prodrome avait réalisée : Prodrome avait changé la scène matinale de l'original et l'avait placée au crépuscule, mais en gardant des réminiscences d'Héliodore ; Eugénianos remet la scène dans la matinée et, en outre, il amplifie son aspect épique en combinant deux images homériques[86]. Ensuite, en ce qui concerne la situation narrative, nous devons faire quelques remarques. Chez Héliodore il y avait l'image d'une scène de combat dans l'imagination des brigands – un combat réel chez Prodrome ; chez Eugénianos, les deux sont combinés : d'abord une négation de la violence (1.7-16 : οὐχ ὡς κατ᾽ αὐτῆς συγκρατήσοντες μάχην), suivie par une expansion dramatique aux vers 1.17-70 avec des détails sanglants. C'est un exemple du procédé rhétorique d'*aposiôpèsis* : un moyen pour créer du suspense en retardant d'abord l'action, puis en submergeant le lecteur dans une description terrifiante[87]. On doit cependant noter aussi qu'il s'agit de scènes qui sont transposées dans des situations narratives différentes, à l'instar du cauchemar qui a réveillé la mère chez Tatius et qui, chez Makrembolitès, devient le cauchemar d'une mère terrifiante, qui réveille le héros[88]. Pour atteindre le pathos que de telles situations demandent, les romanciers ont emprunté des mots et des allusions à la tragédie ancienne – une référence intertextuelle.

Il est intéressant de noter à ce propos que, même si Prodrome n'a pas emprunté le ton théâtral qui est si prononcé chez Héliodore, Eugénianos semble avoir adapté la notion dramatique – non pas dans le vocabulaire comme le romancier ancien, mais plutôt par des allusions plus directes au théâtre et à Dionysos[89]. Pendant l'attaque des Parthes, par exemple, une partie des citoyens de Barzos réussit à se réfugier derrière les murs de la ville et à monter en haut des murs ; ils éclatent en une lamentation sur la

86. P. A. Agapitos, « Narrative, Rhetoric and "Drama" Rediscovered… » (cit. à la n. 27), p. 150.

87. *Ibid.*, p. 150-151.

88. Voir ci-dessus, p. 67-71.

89. Je dois les observations suivantes à mon étudiante, Terése Nilsson, qui a examiné les trois romans dans son mémoire de licence *Favorit i repris ? En jämförelse mellan inledningarna hos Heliodoros, Prodromos och Eugenianos*, université d'Uppsala, 2008. Cf. P. A. Agapitos, « Narrative, Rhetoric and "Drama" Rediscovered… » (cit. à la n. 27), qui lit les romans plutôt comme des « drames rhétoriques », une sorte de « réanimation » du drame attique.

fortune malveillante – Tychè, qui règne dans tous les romans anciens et byzantins –, qui permet les actions des barbares, la mort ou la capture de leurs compatriotes (*Drosilla et Chariklès* 1.47-60). Eugénianos introduit ici un élément qui n'a aucun correspondant ni chez Héliodore ni chez Prodrome : ceux qui échappent à la mort ou à la captivité et considèrent le destin de leurs compatriotes. On peut apercevoir des parallèles entre ceux qui gémissent sur le mur et les brigands spectateurs d'Héliodore : les uns et les autres regardent ce qui se passe, mais tandis que les brigands chez Héliodore agissent comme des intermédiaires entre l'action et le lecteur, chez Eugénianos les gens sur les murs se bornent à se lamenter et à commenter le destin d'autrui – et ainsi ils ressemblent au chœur de la tragédie grecque. Quant à Dionysos, il se laisse à peine voir dans l'ouverture d'Héliodore, tandis que chez Eugénianos il joue un rôle capital[90]. Dans l'ouverture, lorsque les Parthes attaquent Barzos, Dionysos est mentionné deux fois (1.107 et 1.113), puisque les citoyens ont quitté la ville pour célébrer une fête en son honneur « sous la couverture des toiles de tentes (σκηνορραφικῶν ἔνδοθεν στεγασμάτων) » (1.115). Combiné avec la mention de Dionysos – le dieu du théâtre – ce vers rappelle la représentation dramatique, même si le mot n'est pas apparenté à σκηνή (« scène »)[91]. Il est ensuite mentionné dans la description de Drosilla, qui danse en son honneur (1.151). La présence de Dionysos témoigne d'une influence du roman de Longus, *Daphnis et Chloé*, où Dionysos est l'une des divinités évoquées. La relation entre vin et amour/désir dans la tradition littéraire grecque lui confère une place évidente dans un roman d'amour[92] ; il se peut qu'il y ait aussi des allusions au

90. F. Conca, « Il romanzo di Niceta Eugeniano... » (cit. à la n. 77), p. 119-121, et J. B. Burton, « Reviving the Pagan Greek Novel in a Christian World », GRBS 39 (1998), p. 179-216 (p. 205-208). Pour des allusions possibles à Dionysos chez Héliodore, voir *Éthiopiques* 1.1.6, 1.2.5-6 ; chez Prodrome, la description du dieu sur une coupe, *Rhodanthé et Dosiklès* 4.317-413.

91. P. A. Agapitos, « Narrative, Rhetoric and "Drama" Rediscovered... » (cit. à la n. 27), p. 151 et n. 165.

92. Pour des références aux auteurs anciens, voir M. Laplace, « Achille Tatius, *Leucippe et Clitophon* : des fables au roman de formation », *Groningen Colloquia on the Novel* 4 (1991), p. 35-56 (p. 38 avec n. 7).

roman de Tatius, où le vin (Dionysos) est décrit comme combustible d'amour (Éros) (*Leucippe et Clitophon* 2.3.3).

Considérons enfin la description – l'*ekphrasis* – de l'héroïne. Cette description est un élément essentiel des romans anciens et byzantins[93]. Comme nous le verrons au cours de cette étude, elle fait aussi partie du discours romanesque qui apparaît dans des genres littéraires divers pendant le XIIe siècle. Dans le cas d'Héliodore et de ses imitateurs byzantins, nous avons déjà vu que la description de Chariclée avait une position centrale dans l'ouverture des *Éthiopiques*. Prodrome, comme nous l'avons dit, l'avait déjà développée (*Rhodanthé et Dosiklès* 1.39-60). Chez Eugénianos la description de l'héroïne est encore plus développée et combinée avec la description de la prairie et du jardin, du temple de Dionysos et de la fontaine (*Drosilla et Chariklès* 1.77-158). La description de Drosilla n'est en effet qu'une partie, intégrée dans la longue *ekphrasis* qui embrasse tout, mais elle est placée vers la fin de la description (1.120-158). Cela implique une sorte de point culminant : le narrateur fait graduellement un zoom sur la scène – la prairie, le jardin, la fontaine – pour finir par l'objet central, la beauté de la jeune fille. Nous retrouvons aussi chez Héliodore la même technique presque cinématographique, le « zoom » sur la jeune fille[94]. Mais chez Eugénianos, la position de la jeune fille dans le jardin semble pointer dans une autre direction, à savoir le roman de Longus, où il y a un jardin avec une source et un temple de Dionysos, un autel avec des peintures qui représentent des épisodes de la vie du dieu (*Daphnis et Chloé* 4.2-4). Les deux jardins sont agencés de la même façon, comme presque tous les jardins des romans : fleurs et arbres fruitiers se trouvent au milieu, entourés par des arbres et protégés tout autour par les murs. Chez Longus, le jardin est placé au dernier livre

93. Voir W. J. Aerts, « Das literarische Porträt in der byzantinischen Literatur », *Groningen Colloquia on the Novel* 8 (1997), p. 151-195, et C. Jouanno, « Les jeunes filles dans le roman byzantin du XIIe siècle », dans B. Pouderon *et al.* [éd.], *Les Personnages du roman grec, actes du colloque* (Collection de la Maison de l'Orient méditerranéen, 29), Lyon, 2001, p. 329-346.

94. Voir W. Bühler, « Das Element des Visuellen in der Eingangsszene von Heliodors *Aithiopika* », *Wiener Studien* 10 (1976), p. 177-185 (p. 180), et J. R. Morgan, « History, Romance, and Realism... » (cit. à la n. 81), p. 86.

du roman ; pour comprendre l'emplacement du jardin et la description conjointe de l'héroïne chez Eugénianos on doit considérer la structure narrative du roman de Makrembolitès[95]. Dans *Hysminé et Hysminias* le jardin est décrit dans trois passages (1.4-6, 2.1-11, 4.4-20), dont le premier est celui qui a évidemment inspiré Eugénianos. Les indications les plus caractéristiques de cette relation se trouvent dans la description de la fontaine :

> Il y avait un puits creusé à quatre coudées environ ; sa forme était arrondie ; un tuyau, comme une colonne, occupait la partie moyenne en constituant le centre du puits circulaire. Le tuyau était en marbre, un marbre multicolore. Au sommet du tuyau il y avait une vasque en marbre thessalien et sur elle un aigle d'or qui recrachait par le bec l'eau. La vasque recevait l'eau, l'aigle étendait les ailes comme s'il voulait se baigner. (*Hysminé et Hysminias* 1.5.1-2.)

> Φρέαρ ὡσεὶ πήχεις ὠρώρυκτο τέσσαρας· σφενδόνη τὸ σχῆμα τῷ φρέατι· κιονοειδὴς αὐλὸς περὶ τὸ μεσαίτατον κέντρου λόγον ἐπέχων πρὸς τὸ τοῦ φρέατος κύκλωμα· λίθος ἦν ὁ αὐλός, καὶ λίθος ἑκατοντάχρους. Ἐκ Θετταλῆς λίθου φιάλη περὶ τὴν κορυφὴν τοῦ αὐλοῦ, καὶ ἐπὶ ταύτῃ κατάχρυσος ἀετὸς ὕδωρ ἀποπτύων τοῦ στόματος. Ἡ φιάλη τὸ ὕδωρ ἐδέχετο· ὁ ἀετὸς ἐξέτεινε τὸ πτερὸν, ὡς δοκεῖν ἐθέλειν λελοῦσθαι.

Chez Eugénianos nous trouvons ce même tuyau qui ressemble à une colonne, placé au milieu d'une source, et par lequel l'eau est transportée jusqu'au sommet :

> Il y avait de l'eau qui coulait d'une source,
> Fraîche, claire et douce comme du miel.
> Au milieu de la source se trouvait une colonne
> Dont l'intérieur avait été creusé avec dextérité :
> Il ressemblait en fait à un long tuyau
> Dans lequel on fait monter l'eau en haut.
> Mais elle était reçue par un aigle,
> Car un bronze artistique était placé au sommet,
> Et il crachait par son bec l'eau qui coulait ainsi en bas. (*Drosilla et Chariklès* 1.91-99.)

95. P. A. Agapitos, « Narrative, Rhetoric and "Drama" Rediscovered… » (cit. à la n. 27), p. 151-153.

> καὶ νᾶμα πηγιμαῖον ἦν ἐκεῖ ῥέον,
> ψυχρὸν διειδὲς καὶ γλυκάζον ὡς μέλι.
> Κίων δέ τις ἀνεῖχε τῆς πηγῆς μέσον,
> ἔσωθεν οὕτω τεχνικῶς γεγλυμμένως·
> σωλῆνι μακρῷ δῆθεν ἐξεικασμένος,
> δι᾽ οὗ τὸ ῥυτὸν ὑπανήκετο τρέχον·
> πλὴν ἀετός τις τοῦτο προσδεδεγμένος
> χαλκοῦς γὰρ ἦν ἄνωθεν ἑστὼς εὐτέχνως,
> ἐξῆγε τοῦ στόματος αὖ καταρρέον[96].

La description de cette fontaine, avec l'aigle qui recrache l'eau par le bec, n'apparaît que dans ces deux romans. L'emplacement de l'*ekphrasis* du jardin dans la première partie du roman d'Eugénianos semble ainsi s'expliquer par l'influence structurale du roman de Makrembolitès, mais il y a encore deux facteurs importants à considérer. Premièrement, la signification particulière du jardin dans les romans, illustrée en particulier par Makrembolitès, c'est-à-dire le jardin comme symbole de l'héroïne et du sujet même du roman qui n'est autre que la beauté, le désir et la virginité protégée[97]. Deuxièmement, la signification plus générale du jardin en tant qu'espace contrôlé et civilisé, contrastant ici avec la violente scène de guerre qui précède sa description et qui met en relief la beauté et la position sociale des protagonistes[98].

Il est clair que les rapports entre Héliodore et les deux romanciers comnènes sont plus complexes que ne l'indique le simple terme d'« imitation ». Prodrome et Eugénianos utilisent des titres qui rappellent les romans anciens, une relation paratextuelle avec le genre ancien, soutenue par l'emploi fréquent des motifs et lieux communs romanesques – des relations architextuelles. Afin d'obtenir un effet tragique et pathétique,

96. Éd. F. Conca, *Nicetas Eugenianus, De Drosillae et Chariclis amoribus*, Amsterdam, 1990 ; réimprimé in *id.* [éd.], *Il romanzo bizantino del XII secolo. Teodoro Prodromo, Niceta Eugeniano, Eustazio Macrembolita, Constantino Manasse*, Torino, UTET, 1994, et in J. B. Burton, *A Byzantine Novel : Drosilla and Charikles*, Wauconda (Ill.), 2004. La traduction française est la mienne.

97. A. Littlewood, « Romantic Paradises : The Rôle of the Garden in the Byzantine Romance », BMGS 5 (1979), p. 95-114. Sur le jardin dans le roman de Makrembolitès, voir I. Nilsson, *Erotic Pathos…* (cit. à la n. 27), p. 97-103.

98. Cf. ci-dessous, p. 177-178.

les romanciers byzantins travaillaient avec la matière romanesque ancienne (hypotextes) ainsi qu'avec des allusions et des citations tirées, par exemple, de la tragédie grecque (intertextes). La différence décisive entre les deux textes est que le roman de Prodrome est l'hypotexte de celui d'Eugénianos : la forme et la structure principale de *Drosilla et Chariklès* sont empruntées à *Rhodanthé et Dosiklès*, et Eugénianos semble ouvertement exprimer sa dette à l'égard de son professeur et ami Prodrome. Du moins est-ce ce que dit le titre dans un des manuscrits : « Ouvrage poétique de Nicétas Eugénianos, composé à l'imitation du feu Prodrome, philosophe » (*Par. gr.* 2908 : Ποίησις κυροῦ Νικήτου τοῦ Εὐγενιανοῦ κατὰ μίμησιν τοῦ μακαρίτου φιλοσόφου τοῦ Προδρόμου) ; cependant, étant donné que le manuscrit qui transmet ce titre date du XVe siècle, on ne peut être assuré qu'Eugénianos aurait accepté cette filiation[99]. À en juger à partir du texte, en tout cas, il a été influencé – peut-être même provoqué – par l'ouvrage de Prodrome, et le résultat est – comme l'a bien dit Corinne Jouanno – « à un double titre, un produit de la *mimésis* [...] non seulement conçu à l'image des romans antiques, mais expressément présenté comme une imitation[100] ».

Héliodore, en revanche, n'est pas l'hypotexte évident du roman de Prodrome, ni de celui d'Eugénianos. Prodrome a certainement repris et adapté la scène d'ouverture des *Éthiopiques*, mais il a aussi imité les autres romans anciens[101]. Eugénianos, à son tour, a emprunté l'ouverture à Prodrome et tissé de nouvelles relations avec le roman d'Héliodore ainsi qu'avec d'autres romans et d'autres genres littéraires. On pourrait peut-être parler d'une hypertextualité partielle dans des scènes spécifiques, mais la relation de Prodrome et d'Eugénianos avec Héliodore est surtout intertextuelle. Nous pouvons comparer cela à la relation entre Makrembolitès et Achille Tatius, marquée par une hypertextualité prononcée, où un grand nombre de scènes de *Hysminé et Hysminias* sont « inscrites » sur des scènes empruntées à *Leucippe*

99. Voir F. Conca [éd.], *De Drosillae et Chariclis amoribus* (London Studies in Classical Philology, 24), Amsterdam, 1990, p. 30.

100. C. Jouanno, « Nicétas Eugénianos... » (cit. à la n. 77), p. 346.

101. Voir la description de R. Beaton, *The Medieval Greek Romance* (cit. à la n. 40), p. 70-76.

et Clitophon, et soutenues par des procédés intertextuels comme les allusions et les citations.

Prodrome a manifestement transformé le roman. Il a renoncé à la prose au profit du vers, et il semble avoir composé son roman comme le dit Psellos dans sa *Synkrisis* : comme un « drame chaste » avec, pour modèle, Héliodore et les tragédies grecques – peut-être en réponse au roman de Makrembolitès, fondé sur le moins chaste roman de *Leucippe et Clitophon* et écrit, lui aussi, en prose[102]. Cet élan pour réviser le genre romanesque crée des relations métatextuelles évidentes : Prodrome renvoie au roman ancien ainsi qu'à la critique littéraire de Psellos, mais il s'adresse aussi au prédécesseur direct, Makrembolitès, si nous acceptons le postulat que le roman de Makrembolitès était le premier roman comnène. Autrement, le scénario ne serait pas moins intéressant : le roman en prose de Makrembolitès aurait été écrit en réaction au roman en vers de Prodrome, en retournant à « l'origine » par une imitation étroite mais sophistiquée du roman de Tatius[103]. Eugénianos – quelle que soit la relation entre Prodrome et Makrembolitès – agit de la même façon, quand il emploie le roman de Prodrome comme hypotexte explicite, dotant en même temps son roman de références aux romans anciens d'Héliodore et de Longus et au roman de Makrembolitès. À cause de l'état fragmentaire du roman de Constantin Manassès, nous ne pouvons pas définir sa technique imitative ni même son attitude[104]. Ce que nous savons, c'est que, lorsque le roman réapparaît à Byzance à l'époque des Paléologues, le premier d'entre eux, *Livistros et Rhodamnè*, est toujours écrit en vers – en *politikos stichos*, comme le roman de Manassès – mais

102. P. A. Agapitos, « Poets and Painters... » (cit. à la n. 42) ; cf. aussi *id.*, « Narrative, Rhetoric and "Drama" Rediscovered... » (cit. à la n. 27), p. 146 : « *The novel looks like an attempt to restore the genre's* megaloprepeia *by choosing Heliodorus as a model and by recasting the conventional prose discourse of the novel into verse form.* » Une telle interprétation est possible même si Prodrome était le premier romancier comnène, parce qu'il serait en tout cas le premier à écrire en vers et la relation à Psellos serait identique.

103. Cf. ci-dessus, p. 60-61.

104. R. Anastasi, « Sul romanzo di Constantino Manasse », *Rivista di cultura classica e medioevale* 11 (1969), p. 214-236, a proposé la thèse que le roman de Manassès aurait bien une ouverture *in medias res* comme Héliodore, mais qu'à d'autres égards il dépendait du roman de Tatius.

qu'il contient aussi des allusions repérables au roman de Makrembolitès, *Hysminé et Hysminias*[105].

On découvre ainsi toute une chaîne d'imitations en rapport les unes avec les autres à travers de multiples relations transtextuelles : les romans de l'Antiquité ainsi que d'autres genres littéraires anciens comme la tragédie ou la lyrique ; les romans byzantins, qui influencent à leur tour les autres romanciers de la même époque et – par extension – d'autres auteurs byzantins. Cette tendance imitative n'appartient pas uniquement au genre romanesque ; comme on l'a déjà dit, c'est plutôt un principe artistique de toute la littérature byzantine. Et un aspect essentiel de ce principe est l'imitation littéraire comme une manière d'exprimer et de former la culture et l'identité byzantines : raconter des histoires connues dans de nouvelles versions – la même histoire, mais encore différente. Cela implique non seulement un sentiment de sécurité – la confiance dans des autorités – mais aussi une joie de la reconnaissance, un plaisir « palimpsestueux »[106]. Les jeux de Makrembolitès ou d'Eugénianos sur les textes anciens et contemporains sont encore plus amusants si l'on connaît les modèles ; il en va de même avec les romans paléologues, et aussi avec les premières traductions et adaptations occidentales après la chute de Constantinople[107].

Ce qui est remarquable au XIIe siècle – et c'est l'objet primordial de cette étude – c'est comment des procédés narratifs, des phrases et des discours qualifiés de « romanesques » peuvent traverser les frontières de genres littéraires pour apparaître un peu partout : dans des chroniques, dans des Vies de saints, dans des exercices rhétoriques ou même dans des discours funèbres. Les romans doivent-ils être vraiment considérés comme des exceptions dans la littérature byzantine, ou peuvent-ils, au contraire, nous fournir une des clés de la culture littéraire de l'époque comnène ?

105. Sur la datation des romans paléologues et leur relation aux romans comnènes, voir P. A. Agapitos *et al.*, SO Debate, « Genre, Structure and Poetics in the Byzantine Vernacular Romances of Love », SO 79 (2004), p. 7-101.

106. Sur le plaisir particulier des adaptations, provoqué par « l'expérience doublée », voir L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York – Londres, 2006, surtout p. 114-120 et p. 172-177.

107. Voir ci-dessous, p. 217-225.

III

LA NARRATION PAR EXCELLENCE : HISTORIOGRAPHIE ET HAGIOGRAPHIE

Si l'on parle de la littérature byzantine et que l'on veuille citer en exemple un ou deux genres, ce sont presque toujours l'historiographie ou l'hagiographie qui reviennent. Ces deux genres littéraires dominent par leur quantité la production littéraire byzantine qui nous est parvenue ; ils sont ainsi les genres narratifs par excellence ou mieux encore les genres byzantins par excellence. Mais la question de la narrativité est plus compliquée, puisque nous avons tendance à associer narrativité et fiction. C'est pourquoi nous commencerons ce chapitre en abordant les questions du récit historique, de la narrativité et de la littérarité.

L'histoire, le récit et « la vérité »

J'ai déjà traité de la raison d'être de la narration et de ses diverses fonctions ; nous avons constaté qu'une de ses fonctions fondamentales est de répondre au besoin humain d'attribuer du sens à la vie, de faire partie d'un ensemble, d'être au milieu d'une histoire[1]. Sa fonction décisive consiste à transcrire et à enregistrer la mémoire historique. L'historiographie est donc, dans sa définition la plus simple, « l'enregistrement des faits qui se sont produits ». Peut-on, cependant, placer « des faits qui se sont produits » sur le même plan que « l'événement réel » ou « la vérité historique » ? Si nous lisons les manuels d'histoire, nous pourrions répondre par l'affirmative : nous apprenons qu'un certain empereur s'est conduit d'une certaine manière, qu'il a fait construire une église ou a tué des ennemis. Souvent nous ne réfléchissons pas trop à la nature des sources dont nous disposons, surtout dans le cas de l'histoire byzantine

1. Voir ci-dessus, p. 39-40.

pour laquelle nous disposons d'un matériel assez riche grâce à un grand nombre de chroniques et d'histoires ; nous avons à notre disposition, pour ainsi dire, un nombre considérable de preuves écrites. Mais peut-on se fier aux sources ? Et que veut dire « se fier » à un texte ?

En tant que sorte d'écriture explicative et informative, la narration fournit aux écrivains la possibilité de considérer et de décrire non seulement des choses et des événements d'un point de vue extérieur, mais aussi eux-mêmes. La bonne narration d'une histoire – un récit efficace – suppose aussi une bonne représentation : le narrateur doit choisir un événement donné, trouver sa pertinence et la montrer – aider le lecteur à le visualiser. Il doit, par conséquent, décrire plus que l'événement lui-même : à quel moment il s'est passé, le contexte géographique et culturel, les personnes impliquées, les émotions et les réactions que l'événement a provoquées et l'ambiance qu'il a créée. Même si l'événement décrit est objectif et « réel », la sélection des détails et la description relèvent du narrateur, qui joue ainsi un rôle crucial dans son récit. Vue sous cet angle, il est évident que la narration est quelque chose d'assez compliqué. Les outils que la narratologie nous offre peuvent nous aider à discerner et à décrire cette complexité, au lieu de constater arbitrairement que certains textes sont plus ou moins fiables que d'autres.

En quoi consiste alors « l'histoire » ? Quels sont les rapports entre histoire, récit et fiction ? Un problème auquel nous sommes confrontés, dont j'ai déjà fait mention, est qu'on a l'habitude d'associer narrativité et fiction, et que l'histoire – selon les conventions modernes – doit, quant à elle, maintenir une bonne distance par rapport à la fiction. Pour nous, cette attitude semble évidente, mais elle est, en fait, très récente. Avant la Révolution française, l'historiographie était considérée comme un art littéraire dont les techniques de représentation dérivaient – naturellement – de la rhétorique. Ce n'est qu'au XIXe siècle que l'on a commencé à chercher « la vérité » en vérifiant les faits et en considérant la fiction comme son contraire, alors que pour les historiens médiévaux et byzantins, aucune opposition n'apparaît entre histoire et représentation narrative.

Le seul moyen, en effet, d'empêcher que les implications narratives ne s'infiltrent dans « la véracité » de l'histoire, serait d'éviter toute stratégie narrative dans l'historiographie, c'est-à-dire de s'en tenir à la stricte représentation des annales, à une liste d'événements, sans la moindre intervention de l'auteur et aucune description vivante. Un tel discours – un pur catalogue de notices, sans structure – pourrait peut-être se présenter comme dépourvu d'intention littéraire ; mais même cette structure annalistique « vide » implique certains procédés narratifs de la part de l'auteur ou plutôt du compilateur : la sélection de matériel, par exemple, ainsi que l'ordre dans lequel sont présentés les faits[2]. Même un tel récit « signifie », comme le dirait Roland Barthes ; la forme intervient et affecte le contenu[3]. Dans un discours historique complètement développé, les événements représentés, ainsi que l'ordre dans lequel ils sont présentés, sont inévitablement porteurs de signification.

Par conséquent, regarder l'histoire d'un point de vue narratif ne veut pas dire que nous considérons « les faits » représentés comme étant de la fiction, ou que le contenu « réel », historique, est influencé en profondeur. La perspective narrative, en revanche, nous aide à identifier et à comprendre les procédés littéraires utilisés et à trouver ainsi une autre manière de comprendre l'histoire : une manière qui dévoile des aspects significatifs de la société dans laquelle elle a été produite[4]. La plupart des histoires, de l'Antiquité jusqu'à nos jours, sont présentées sous une forme narrative pour les raisons évidentes que j'ai déjà mentionnées : pour que la représentation des expériences soit relativement attrayante et qu'elle atteigne en même temps son but instructif, il faut qu'elle nous « parle », qu'elle nous *montre*, en les narrant, les événements du passé. Étant donné qu'un récit ne peut pas littéralement reproduire la vérité,

2. H. White, « The Value of Narrativity in the Representation of Reality », dans *id.*, *The Content of the Form : Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, 1987, p. 1-25 (d'abord paru in *Critical Inquiry* 7, 1980).

3. R. Barthes, « Le discours de l'histoire », dans *id.*, *Le Bruissement de la langue – Essais critiques IV*, Paris, 1984, p. 163-177 (article d'abord paru dans *Social Science Information* 6 [août 1967], p. 63-75).

4. Cf. l'approche proposée par J. Ljubarskij dans J. Ljubarskij *et al.* [éd.], « *Quellenforschung* and/or Literary Criticism : Narrative Structures in Byzantine Historical Writings », SO 73 (1998), p. 5-73 (p. 13), avec des références aux ouvrages de Paul Ricœur et Hayden White. Voir aussi I. Nilsson – R. Scott, « Towards a New History of Byzantine Literature : The Case of Historiography », CM 58 (2007), p. 319-332, pour une description de la situation présente.

une narration historique ne peut que représenter – répéter ce qui s'est passé ; dans les mots de Barthes :

> [...] dans l'histoire « objective », le « réel » n'est jamais qu'un signifié informulé, abrité derrière la toute-puissance apparente du référent. Cette situation définit ce que l'on pourrait appeler l'*effet de réel*[5].

Bref, nous devons apprendre à lire les textes historiques d'une manière qui nous permette de « percer » les procédés rhétoriques et littéraires et d'extraire les informations historiques, mais, en même temps, d'apprécier la forme en soi et ce qu'elle peut nous dire de l'époque et de la culture dans lesquelles se situe le texte. Nous avons beaucoup à apprendre à étudier l'historiographie byzantine, parce que nous disposons d'un grand nombre de textes et d'une très longue tradition avec une variété bien plus grande que l'on ne veut habituellement l'admettre.

Histoire et chronique à Byzance

Traditionnellement, en ce qui concerne la littérature byzantine, les savants opèrent une distinction entre deux catégories de récits historiographiques : « histoire » et « chronique » sont généralement traitées plus ou moins séparément. L'histoire est le genre le plus estimé, représenté par des auteurs érudits comme Anne Comnène et Nicétas Choniatès ; la chronique, en revanche, est un genre fondé sur la compilation et la répétition, ce qui entraîne souvent un certain anonymat de l'auteur ; par suite, c'est la catégorie qui a suscité le moins d'intérêt du point de vue littéraire – elle est souvent rejetée sous la désignation de « chronique de moines ». Examinons comment cette distinction est perçue ainsi que ses conséquences en termes de prestige et de réception.

Karl Krumbacher, dans sa *Geschichte der byzantinischen Literatur* (*Histoire de la littérature byzantine*, Munich, 1897) a été le premier à

5. R. Barthes, « Le discours de l'histoire » (cit. à la n. 3), p. 175-176. Voir aussi *id.*, « L'effet de réel », in *id.*, *Le Bruissement de la langue...* (cit. à la n. 3), p. 179-187 (article paru d'abord dans *Communications* 11 [1968], p. 84-89).

diviser les historiens byzantins en deux groupes en formulant trois critères principaux : a) description d'une période limitée, choisie à dessein par l'auteur (*histoire*) par opposition à un recueil chronologique embrassant l'histoire du monde depuis Adam (*chronique*) ; b) utilisation d'une langue et d'un style archaïsants, imitation d'historiens antiques et tendances à la rhétorique et à l'atticisme (*histoire*) par opposition à un style vulgaire, proche de la langue parlée et de la *koinè*, sans ornementation rhétorique ni réminiscences érudites (*chronique*) ; c) auteurs savants (*histoire*) par opposition à des moines étroitement orthodoxes, intéressés avant tout par l'histoire ecclésiastique (*chronique*). Et c'est à partir de ce dernier critère que Krumbacher a inventé le terme de *Mönchschronik* – « chronique de moines »[6].

Quatre-vingts ans plus tard, Hans-Georg Beck publie un article où il rejetait le dernier critère : les moines ne sont pas les seuls à avoir écrit des chroniques, et donc le terme de *Mönchschronik* est un terme trompeur[7]. Cela a conduit, dans les années 1970, à la définition révisée d'Herbert Hunger, dans son ouvrage classique, *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner*. Hunger n'a retenu que les critères a) et b) de Krumbacher[8] ; il a pourtant avancé une nouvelle définition pour les chroniques, celle de *Trivialliteratur*, « littérature triviale », définition fondée sur le contenu, qui comporte les éléments suivants : a) orthodoxie ; b) attention aux cataclysmes et autres phénomènes spectaculaires ; c) présence de *Lesebuchsgeschichten* – « histoires tirées des manuels », c'est-à-dire présence d'anecdotes historiques classiques apprises à l'école,

6. K. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Literatur. Von Justinian bis zum Ende der Oströmischen Reiches (527-1453)* (Handbuch der klassischen Altertumswissenschaften, 9/1), München, 1897 (2e éd), chap. 95.

7. H.-G. Beck, « Zur byzantinischen "Mönchschronik" », dans C. Bauer – L. Boehm, M. Müller [éd.], *Speculum Historiale. Geschichte im Spiegel von Geschichtsschreibung und Geschichtsdeutung. Festschrift Johannes Spörl*, Freiburg – Munich, 1978, p. 188-197 (repris dans H.-G. Beck, *Ideen und Realitäten in Byzanz. Gesammelte Aufsätze*, Londres, 1980 [n° 16]).

8. H. Hunger, *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner* (Byzantinisches Handbuch im Rahmen des Handbuchs der Altertumwissenschaft, 5 1/2), Munich, 1978, vol. 1, p. 253.

concernant les empereurs et autres personnages[9]. Selon Hunger, nous pouvons cerner le grand public – le peuple – à qui s'adressaient les chroniques dans certains aspects des textes, par exemple l'intérêt pour la politique fiscale de l'empereur ou l'antipathie envers les eunuques. La notion de *Triviallliteratur* introduite par Hunger est d'ailleurs clairement inspirée par les tendances littéraires de l'époque ; cette distinction paraît maintenant plutôt démodée.

Les nouveaux critères proposés par Hunger ont eu un grand impact sur l'étude de l'historiographie byzantine, mais ils ont été à leur tour rejetés au début des années 1990 par Dimitri Afinogenov, qui a montré les problèmes que l'emploi strict de ces catégories entraînait : il est en effet très difficile de classifier les textes historiques selon ces critères. Afinogenov a comparé la chronique de George le Moine (milieu du IXe s.) avec celle de Jean Zonaras, *Epitomè Historiôn* (début du XIIe s.), afin de montrer comment des « chroniques qualifiées de monastiques » peuvent assurément refléter une certaine conscience littéraire dans leur organisation du contenu – c'est-à-dire dans leur structure narrative – et comment une chronique, examinée de plus près, peut se révéler plutôt « historique » par son caractère (comme dans le cas de Zonaras)[10]. Dans les dernières années, les chroniques byzantines ont gagné en audience. Des byzantinistes comme Roger Scott ont montré que le genre était tout autre chose qu'une simple compilation, ce qui a changé la vision générale que l'on avait de ces textes[11]. En réalité, des classifications rigoureuses ne fonctionnent pas bien, et certainement pas quand on les transpose dans les textes anciens en essayant de ranger les textes dans des tiroirs bien précis au lieu de les examiner de manière impartiale pour déterminer ce qu'ils peuvent nous dire, par rapport à leur genre, « de l'intérieur ».

9. *Ibid.*, vol. 1, p. 258-259.

10. D. Afinogenov, « Some Observations on Genres of the Byzantine Historiography », Byz 62 (1992), p. 13-33.

11. Voir par ex. R. Scott, « "The Events of Every Year, Arranged Without Confusion" : Justinian and Others in the Chronicle of Theophanes Confessor », dans P. Odorico – P. A. Agapitos, M. Hinterberger [éd.], *L'Écriture de la mémoire : la littérarité de l'historiographie* (Dossiers byzantins, 5), Paris, 2006, p. 45-61, ainsi que les autres contributions dans le même volume. Voir aussi I. Nilsson – R. Scott, « Towards a New History... » (cit. à la n. 4).

Il est intéressant de noter que la distinction entre différents types d'historiographie n'est pas une invention entièrement moderne, car si nous retournons à Photios, nous voyons qu'il avait déjà noté une différence. Il ne s'intéressait toutefois pas à une classification en deux « genres », mais plutôt à la différence entre les narrations (comme dans le cas des romans)[12]. Photios a ainsi inclus trente-sept ouvrages historiques dans sa *Bibliothèque*, les décrivant d'après leurs traits littéraires et narratifs[13]. Ce qu'il estime, en premier lieu, c'est la clarté et la fluidité : pas de digressions excessives ni de détails qui dérangent la lecture. Son historien préféré est Arrien : « Cet auteur ne le cède à personne parmi ceux qui ont excellé dans la composition d'ouvrages d'histoire (τῶν ἄριστα συνταξαμένων ἱστορίας). Pour raconter avec concision, en effet, il est très fort et jamais il ne gâte la continuité du récit par des digressions mal venues (παρεκτροπαῖς ἀκαίροις) ni par des parenthèses » (*codex* 92)[14]. En revanche, Photios goûte les éléments étranges et exotiques, dans tous les genres littéraires sans différence, par exemple dans la *Vie d'Apollonius* de Philostrate (*codex* 244). Il apprécie même *Les Merveilles d'au-delà de Thulé* d'Antoine Diogène (*codex* 166), un récit paradoxographique qui raconte, entre autres choses, un voyage vers la lune ; il offre, dit Photios « le plus grand agrément dans les pensées parce que, si proche qu'il soit des mythes et des merveilles incroyables, il donne à la matière de ses récits une façon et une disposition absolument croyables » (ἐν πιθανωτάτῃ πλάσει καὶ διασκευῇ ὕλην ἑαυτῇ διηγημάτων ποιουμένη). Ce qui compte aux yeux de Photios, c'est une forme digne de confiance et un récit lisible[15].

Même s'il est possible de relever une différence de thématique et de style entre les deux types de narration historique – histoire et chronique

12. Voir ci-dessus, p. 52-54.

13. A. Karpozilos, *Βυζαντινοί ιστορικοί και χρονογράφοι, 2 : (8ος-10ος αι)*, Athènes, 2002, p. 30-32 ; voir aussi W. T. Treadgold, *The Nature of The Bibliotheca of Photius*, Washington, D.C., 1980, p. 100-101.

14. Je cite la traduction par R. Henry dans l'édition Budé, vol. 2, Paris, 1960.

15. Voir M. Mullett, « Gendered Fictions in Byzantium : The Construction and Performance of Sanctity », *Bysantinska sällskapet, Bulletin* 26 (2008), p. 53-82, surtout p. 54-55 sur *plasma* et *mythos*.

– il faut admettre qu'il y a aussi des similitudes fondamentales et que du matériel aussi bien que des procédés littéraires ont franchi les prétendues frontières entre les deux genres, en exerçant une influence d'un genre sur l'autre, surtout au XIIe siècle, quand l'intérêt pour la forme littéraire devient de plus en plus dominant. La chronique de Jean Zonaras, comme on l'a dit, peut être considérée comme histoire plutôt que comme chronique[16] ; les histoires d'Anne Comnène, de Jean Cinnamos et de Nicétas Choniatès, en revanche, censées appartenir à une même catégorie de textes, se distinguent entre elles par leur forme comme par leur contenu. Par rapport à la chronique de Constantin Manassès les choses sont encore plus compliquées : elle n'est pas une chronique typique, selon les critères que nous venons de voir, mais elle n'est pas non plus une histoire. Nous examinerons de plus près cette chronique de Manassès. Auparavant, je voudrais présenter quelques observations sur une question centrale de la chronographie byzantine : la question du « plagiat ».

« Plagiat » : imitation et *syllogè*

Les chroniqueurs byzantins sont souvent dénoncés comme des plagiaires, car selon les conventions du genre établies par les savants, le chroniqueur copierait l'information des chroniques antérieures en ajoutant, à la fin de son ouvrage, les événements dont il avait été témoin. Du fait de cette pratique, les chroniques byzantines se ressemblent beaucoup, de larges passages pouvant être quasi identiques de l'une à l'autre : parfois, il y a des ajouts, mais d'une valeur historique minime et tout à fait insignifiants ; certaines chroniques semblent déformer les événements de telle façon qu'il devient difficile de repérer la « vérité ». Ces dernières années on a commencé à examiner de plus près cette pratique du « plagiat » ; il est plus ou moins admis désormais que le « plagiat » dans le cas des chroniques byzantines doit être regardé comme une technique utilisée par l'historien pour traiter et adapter sa matière[17]. Le chroniqueur coule

16. D. Afinogenov, « Some Observations on Genres... » (cit. à la n. 10).

17. Voir I. Nilsson, « To Narrate the Events of the Past : On Byzantine Historians, and Historians on Byzantium », dans J. Burke *et al.* [éd.], *Byzantine Narrative : Papers*

ainsi sa matière dans un nouveau moule afin qu'elle convienne à une interprétation particulière de l'histoire ; après l'iconoclasme, par exemple, certains épisodes historiques ont été révisés pour mieux s'accorder avec une société désormais iconolâtre[18]. En même temps, la répétition de la tradition antérieure confère au matériel une « véracité », un poids historique, une autorité. On doit considérer cette technique comme à la fois un procédé littéraire et une manière concrète de travailler ; Paolo Odorico décrit ce procédé par l'expression de « culture de recueil » – *syllogè* –, procédé qui imprègne les méthodes de la production aussi bien que la structure narrative des textes eux-mêmes[19]. Cela implique qu'il faut réévaluer la notion de « plagiat » byzantin à partir de la pratique historiographique et de l'imitation littéraire.

On notera aussi que la critique portée contre les chroniques byzantines – elles répètent en gros le matériel antérieur – pourrait être considérée, sous un angle plus ouvert, comme un aspect plus ou moins inévitable de l'historiographie en général ; on repère, en effet, les mêmes techniques dans nos livres contemporains d'histoire byzantine, comme dans toute forme d'historiographie. Quand on parle de « *the making of history* » (la création de l'histoire), cela se réfère aux événements comme ils se sont « vraiment » produits ainsi qu'à leur reproduction et – par conséquent – à leur interprétation[20]. Les événements, comme l'a remarqué Roland Barthes, peuvent seulement être représentés par l'historiographie ; « les

in Honour of Roger Scott (*Byzantina Australiensia*, 16), Melbourne, 2006, p. 47-58, p. 51-52.

18. Pour un autre exemple d'une histoire adaptée pour des raisons idéologiques et politiques, voir I. Nilsson – R. Scott, « Towards a New History... » (cit. à la n. 4), p. 5.

19. P. Odorico, « La cultura della *sillogé*. 1) Il cosiddetto enciclopedismo bizantino. 2) Le tavole del sapere di Giovanni Damasceno », BZ 83 (1990), p. 1-23 ; *id.*, « "Parce que je suis ignorant" : *Imitatio/Variatio* dans la chronique de Georges le Moine », dans A. Rohby – E. Schiffer [éd.], *Imitatio – Aemulatio – Variatio* (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffenlichungen zur Byzanzforschung, 21), Vienne, 2010, p. 209-216.

20. Sur le contexte byzantin, voir R. Beaton – C. Roueché [éd.], *The Making of Byzantine History : Studies Dedicated to Donald M. Nicol*, Aldershot, 1993. Sur l'historiographie ancienne, voir la section « History » dans S. J. Harrison [éd.], *Texts, Ideas and the Classics : Scholarship, Theory, and Classical Literature*, Oxford, 2001.

faits » historiques sont « signifiés » par les structures explicatives et narratives du récit[21]. Étant donné que toute génération a son propre besoin de réviser le passé, la création de l'histoire est un processus perpétuel. En réalité, chaque génération recrée le passé. Au cours de ce processus, les sources sont lues, intégrées ou exclues : un historien moderne se fie généralement à d'autres historiens, anciens et modernes, ce qui veut dire que le nouvel ouvrage en fin de compte est produit tout à la fois par inclusion, accumulation et exclusion.

Il est vrai que les historiens modernes n'incluent pas, comme le faisaient les Byzantins, des passages entiers d'ouvrages antérieurs, mais cela tient à la différence de conception de la composition littéraire : notre sens de l'esthétique littéraire insiste sur l'originalité et l'indépendance, tandis que les Byzantins procédaient à une imitation assortie de variation. Nous réécrivons et nous reformulons plus que ne le faisaient les historiens byzantins afin de nous distancer davantage, au niveau textuel, de nos sources, mais nous continuons à utiliser une matière issue de sources sélectionnées en vue de notre récit. C'est cela le travail de l'historien. En d'autres termes, les historiens modernes copient les historiens antérieurs et ils n'ajoutent, parfois, que très peu ou rien à ce que nous connaissons déjà ; eux aussi produisent, en un certain sens, des « plagiats »[22].

Chez les modernes aussi l'importance particulière de la répétition est apparente : ce que l'on continue de répéter devient « vrai », devient une « vérité » établie, et l'historien n'a plus besoin de le prouver, il peut tranquillement rapporter ou constater « les faits ». Ainsi George Ostrogorsky, dans son *Histoire de l'État byzantin*, rapporte que sous le règne de Manuel Ier Comnène la vie dans le palais de Blachernes était marquée par « un esprit de gaieté et joie de vivre ». Il se fonde sur l'image répandue par le biographe de Manuel, Jean Cinnamos, plutôt que sur l'image plus critique avancée par Nicétas Choniatès[23]. Cette joie

21. Voir ci-dessus, p. 89-90.

22. Sur cette problématique, voir I. Nilsson, « To Narrate the Events of the Past… » (cit. à la n. 17), surtout p. 52.

23. G. Ostrogorsky, *History of the Byzantine State*, New Brunswick, N.J., 1969 (3e éd.), p. 380. Traduction française par J. Gouillard, *Histoire de l'État byzantin*, Payot, 1977.

de vivre – la prédilection de Manuel pour les femmes et les fêtes – est soulignée dans la plupart des histoires modernes de Byzance. Chez un historien vulgarisateur comme Julian Norwich le règne de Manuel abonde en exemples intrigants : cette époque, c'était vraiment Byzance !

L'analyse de Norwich repose sur les sources byzantines ainsi que sur les historiens modernes, et il lit leurs textes au pied de la lettre. Dans son exposé sur Manuel il cite le fameux ouvrage d'Edward Gibbon (1776-1778) en même temps qu'il emploie l'*Histoire* de Nicétas Choniatès pour représenter Manuel comme un grand amant, jouant des tours à sa femme allemande Bertha von Sulzbach[24]. Rien d'étonnant, nous dit Norwich, si Bertha n'était aimée ni de son mari ni des Byzantins : elle était tout simplement « trop allemande » ! Un rabat-joie, on suppose, qui n'aimait pas le maquillage et ne faisait rien pour charmer un homme viril comme Manuel[25]. Quand on examine sous cet angle les méthodes des historiens modernes, on doit remarquer qu'eux aussi « compilent » et qu'ils font des choix parfois fort arbitraires ; une bonne histoire et des portraits captivants valent parfois plus qu'une interprétation critique des sources. À cet égard l'historiographie peut être regardée comme une forme de « plagiat ».

Dans l'analyse suivante le plagiat sera considéré comme une technique importante du chroniqueur byzantin, étroitement liée à l'imitation littéraire et à ses méthodes de production et aussi à la répétition comme moyen d'obtenir une autorité et un « effet de réel » (figure 3)[26]. La répétition en soi sert à assurer la véracité des histoires narrées ; le chroniqueur doit altérer l'histoire très prudemment, pour donner l'impression qu'il n'a presque rien changé – même lorsqu'il fait des révisions significatives. Les histoires étaient en effet déjà connues de l'audience, qui avait sûrement

24. J. J. Norwich, *Byzantium*, 3 vol., Londres, 1988-1995. Sur Manuel et Bertha, voir vol. 3, *The Decline and Fall*, Londres, 1995, p. 88-91. La version abrégée de l'histoire de Norwich, *A Short History of Byzantium*, Londres, 1988, a été traduite en français sous le titre d'*Histoire de Byzance*, Paris, 1999.

25. Cf. E. C. Bourbouhakis, « *Exchanging the Devices of Ares for the Delights of the Erotes* : Erotic Misadventures and the *History* of Niketas Choniates », dans I. Nilsson [éd.], *Plotting with Eros : Essays on the Poetics of Love and the Erotics of Reading*, Copenhague, 2009, p. 213-234 (surtout p. 219).

26. Sur l'« effet de réel », notion empruntée à Barthes, voir ci-dessus, n. 6.

des attentes spécifiques quant au récit. C'est le récit – la forme de la narration – et non « la vérité » que nous allons examiner ici à partir de la *Synopsis chronikè* de Constantin Manassès.

Figure 3

histoire	chronique
« plagiat »	
recyclage répétition inclusion/accumulation/exclusion	
création de l'histoire	
faits »	interprétations
« effet de réel »	
technique historiographique et littéraire (imitation/*syllogè*)	

Constantin Manassès et sa chronique romanesque

Étant donné que le roman de Manassès, *Aristandre et Callithéa*, n'est préservé que sous forme de fragments, nous ne l'avons pas examiné au chapitre précédent ; si on veut analyser le récit et la structure narrative d'un texte il faut avoir le texte en entier[27]. Ce qu'on peut dire à partir

27. Voir ci-dessus, p. 59, n. 44.

des fragments, c'est sur bien des points que le roman de Manassès ressemble aux autres romans comnènes, sauf qu'il est le seul écrit en mètre politique (*politikos stichos*). Le *politikos stichos* est le mètre « populaire » du XIIe siècle, utilisé, par exemple, dans les poèmes connus sous le titre *Ptochoprodromika* et dans « l'épopée byzantine » de *Digénis Akritas*[28]. Par ce choix Manassès semble diriger le genre du roman vers la tendance contemporaine divertissante-didactique. On voit la même tendance dans la *Synopsis chronikè*. Il nous faut cependant noter que les deux textes sont des ouvrages érudits qui par leur forme linguistique restent dans le domaine de la littérature savante – l'usage du *politikos stichos* au XIIe siècle semble un choix aristocratique plutôt qu'un choix populaire[29]. Un indice significatif en est le poème qu'on appelle « le 5e poème de Ptochoprodrome », écrit par Théodore Prodrome. Dans ce poème, en effet, le poète s'exprime en *politikos stichos*, mais il ne garde pas un niveau stylistique unique ; en s'adressant à l'empereur Manuel Ier Comnène, il passe d'une langue très érudite à une langue vulgaire[30]. Le poème montre – si on le considère par rapport à d'autres poèmes de Prodrome – que l'identification de Ptochoprodrome et de Théodore Prodrome est fort probable. Il dévoile en outre un trait important de la littérature comnène : les poètes peuvent plaisanter avec la personne de

28. M. Jeffreys, « The Nature and Origin of Political Verse », DOP (1974), p. 143-196. — Sur les *Ptochoprodromika*, voir ci-dessous, p. 147 et 205-206 ; et le *Digénis Akritas*, voir p. 175 et 217.

29. Sur l'usage du *politikos stichos* chez Manassès, voir O. Lampsidis [éd.], *Constantini Manasses Breviarium Chronicum* (CFHB, 36, 1), Athènes, 1996, p. XLIII ; cf. I. Nilsson, « Discovering Literariness in the Past : Literature vs. History in the *Synopsis Chronike* of Konstantinos Manasses », dans P. Odorico – P. A. Agapitos – M. Hinterberger [éd.], *L'Écriture de la mémoire : la littérarité de l'historiographie* (Dossiers byzantins, 5), Paris, 2006, p. 15-31 (p. 17, n. 9). — Sur la notion problématique de « vulgaire » et de « populaire », voir E. C. Bourbouhakis, « "Political" Personae : The Poem from Prison of Michael Glykas. Byzantine Literature Between Fact and Fiction », BMGS 31 (2007), p. 53-75.

30. Texte dans A. Maiuri, « Una nuova poesia di Teodoro Prodromo in greco volgare », BZ 23 (1920), p. 397-407 ; sur le poème et la question de l'identification, voir H. Eideneier [éd.], *Ptochoprodromos. Einführung, kritische Ausgabe, deutsche Übersetzung, Glossar*, Cologne, 1991, p. 34-37.

l'empereur[31]. Le niveau linguistique et la composition étaient ainsi un important moyen d'expression.

Constantin Manassès, comme on l'a déjà vu, était un des intellectuels associés à la cour des Comnènes ; un vrai courtisan, nous semble-t-il. Il a commencé bien jeune – si l'on peut se fier à ce que l'on sait de sa biographie – dans le cercle littéraire de la *sebastokratorissa* Irène, et c'est pour elle qu'il a écrit son œuvre majeure, la *Synopsis chronikè*[32]. Cette chronique pose des problèmes de catégorisation : trop romanesque pour être une bonne histoire, trop historique pour être un bon roman[33]. Pour pouvoir juger de la différence entre les chroniques plus traditionnelles et celle de Manassès, en considérant en même temps le phénomène de « plagiat », nous allons examiner deux épisodes historiques dans trois versions différentes. Il s'agit de deux épisodes bien connus de l'historiographie byzantine : 1) le règne de l'empereur Théodose II (408-450), de sa femme Eudocie et « l'histoire de la pomme » ; et 2) le règne de Marcien (450-457) et l'aigle qui le protège de ses ailes. Manassès raconte ces épisodes dans sa chronique aux vers 2533-2809[34].

Le premier épisode – ou plutôt la première partie, parce que les deux épisodes sont liés l'un à l'autre – raconte l'histoire de Théodose et des deux femmes de sa vie : sa sœur Pulchérie et sa femme Eudocie. Cette histoire apparaît pour la première fois dans les chroniques du VIe siècle et la version la plus détaillée est celle fournie par Jean Malalas. Cela n'a rien d'étonnant, parce que Malalas aime bien les histoires captivantes ; il raconte, par exemple, l'histoire de la guerre de Troie, qui constitue une passionnante matière narrative. La plupart des chroniqueurs byzantins ne mentionnent la guerre de Troie que comme un point de départ de l'histoire romaine – Énée s'est enfui, puis a fondé Rome. Les Byzantins, rappelons-le, se considéraient comme des Romains ; Constantinople

31. Voir aussi ci-dessous, p. 167-168 et 208.

32. Sur Manassès et la *sebastokratorissa* Irène, voir ci-dessus, p. 36-37.

33. I. Nilsson, « Discovering Literariness in the Past… » (cit. à la n. 29).

34. Éd. O. Lampsidis (cit. à la n. 29) ; la traduction française est la mienne. — L'analyse qui suit est fondée sur I. Nilsson – E. Nyström, « To Compose, Read and Use a Byzantine Text : Aspects of the Chronicle of Constantine Manasses », BMGS 33 (2009), p. 42-60 (p. 46-52).

était la *Nea Romè*, la nouvelle Rome. L'intérêt porté par Malalas à la narration de cette guerre est donc tout à fait exceptionnel et montre bien son intérêt pour des détails narratifs[35].

Dans la version de Malalas, Théodose désire se marier et engage donc sa sœur à l'aider à rechercher la femme parfaite ; il lui dit :

> « Trouve-moi une jeune fille très jolie, telle qu'aucune autre femme à Constantinople – qu'elle soit de sang impérial ou d'une famille sénatoriale de premier rang – ne soit aussi belle. Si elle n'est pas extrêmement belle, je ne suis pas intéressé – ni au premier rang ni au sang impérial ni à la fortune. Mais quel que soit son père, si elle est vierge et très belle, c'est elle que je prendrai pour femme ! » (Malalas, *Chronique* 14.3.)

> "ἐγὼ θέλω, εἰ εὕρῃς μοι νεωτέραν εὔμορφον πάνυ, ἵνα τοιοῦτον κάλλος μὴ ἔχῃ γυνὴ εἰς Κωνσταντινούπολιν, εἴτε ἐξ αἵματός ἐστιν βασιλικοῦ εἴτε ἐξ αἵματός ἐστιν συγκλητικοῦ πρώτου. εἰ δὲ μὴ ἔστιν καλὴ εἰς ὑπερβολήν, οὐ χρείαν ἔχω, οὔτε ἀξιωματικὴν οὔτε ἐκ βασιλικοῦ αἵματος οὔτε πλοῦτον, ἀλλὰ καὶ εἴ τινος δή ποτέ ἐστιν θυγάτηρ, μόνον παρθένον καὶ εὐπρεπεστάτην πάνυ, ταύτην λαμβάνω." [36]

Pulchérie envoie des messagers aux quatre coins de l'empire pour chercher une jeune fille convenable, tandis qu'arrive à Constantinople Eudocie – qui porte encore son nom païen d'Athenaïs – pour porter plainte auprès de l'empereur contre ses frères, qui ont essayé de la dépouiller de son héritage. Sa beauté et son éloquence attirent l'attention de Pulchérie, qui dit à son frère : « J'ai trouvé une jeune femme très jolie, distinguée, de belle manière, éloquente, originaire de l'Hellade, vierge et fille d'un philosophe » (ηὗρον νεωτέραν πάνυ εὔμορφον, καθαρίαν, εὔστολον, ἐλλόγιμον, Ἑλλαδικήν, παρθένον, θυγατέρα φιλοσόφου). Pour Théodose c'est le coup de foudre, il tombe aussitôt amoureux : « il l'a gardée et convertie au christianisme, puisqu'elle était hellène [païenne], et il a changé son nom et prise pour

35. Sur la version de Malalas de la guerre de Troie et ses traits romanesques, voir I. Nilsson, « From Homer to Hermoniakos : Some Considerations of Troy Matter in Byzantine Literature », *Troianalexandrina* 4 (2004), p. 9-34, p. 13 et surtout n. 7.

36. Éd. J. Thurn, *Ioannis Malalae Chronographia* (CFHB, 35) Berlin – New York, 2000, p. 273 : la traduction française est la mienne.

épouse sous le nom d'Eudocie ; il a célébré des noces impériales » (καὶ κρατήσας αὐτὴν καὶ χριστιανὴν ποιήσας, ἦν γὰρ Ἕλλην, καὶ μετονομάσας αὐτὴν Εὐδοκίαν ἔλαβεν αὐτὴν εἰς γυναῖκα, ποιήσας αὐτῇ βασιλικοὺς γάμους) (*Chronique* 14.4).

Voilà le fondement des versions successives de la chronographie byzantine. Quelques siècles plus tard, vers 800, on retrouve la même histoire, dans une version beaucoup plus courte et moins romanesque, chez Théophane le Confesseur :

> Cette année-là [417/418] Attikos a baptisé la fille du philosophe Leontios, appelée Athenaïs, et a changé son nom en Eudocie. Sur le conseil de Pulchérie, elle est mariée à Théodose. Elle était remarquable quant à sa beauté physique, son intelligence et sa culture. (Théophane, *Chronographie*, AM 5911.)
>
> Τούτῳ τῷ ἔτει Λεοντίου τοῦ φιλοσόφου θυγατέρα Ἀθηναΐδα λεγομένην ἐβάπτισεν Ἀττικός καὶ Εὐδοκίαν μετωνόμασεν, ἥτις κατὰ γνώμην Πουλχερίας γημᾶται Θεοδοσίῳ, κάλλει σώματος καὶ συνέσει ψυχῆς καὶ ἐν λόγοις διαπρέπουσα[37].

Ces deux versions sont – parmi d'autres – à la disposition de Manassès, quand il prend en charge l'épisode au milieu du XIIe siècle. La version qu'il compose est bien différente de celles que nous venons de voir. L'histoire commence au vers 2533 où Pulchérie, la sœur de Théodose, est décrite comme une vierge belle et chaste, sur un ton aussi bien romanesque qu'hagiographique :

> Cet empereur Théodose avait une sœur,
> Une fille chaste et vertueuse, du nom de Pulchérie
> D'un aspect éclatant par la beauté du corps et du visage,
> Et d'une âme lumineuse par ses grâces aimables ;
> Ayant pris la résolution de rester vierge toute sa vie
> En gardant intact le jardin de sa virginité,
> Elle se tenait à l'écart de la compagnie des hommes,
> Et trouvait sa joie dans sa vie pure et nette,
> Avec une passion manifeste pour tout acte vertueux. (*Synopsis chronikè* 2533-2541.)

37. Éd. C. de Boor, *Theophanes, Chronographia*, 2 vol., Lipsiae, 1883 (réimpr. Hildesheim, 1980), p. 83 ; la traduction française est la mienne.

> Ἦν δ' ἀδελφὴ τῷ βασιλεῖ τούτῳ Θεοδοσίῳ
> σεμνότροπος, σεμνόβιος, τὴν κλῆσιν Πουλχερία,
> καὶ κάλλει διαλάμπουσα σώματος εὐπροσώπου
> καὶ στίλβουσα ταῖς χάρισι τῆς ἔνδον εὐπρεπείας·
> ἥτις παρθένον συντηρεῖν αὐτὴν προελομένη
> καὶ τῆς ἁγνείας ἄσυλον φυλάττειν τὸν λειμῶνα,
> ἀρρένων μὲν ἀπέσχετο καθάπαξ ὁμιλίας,
> τῷ καθαρῷ δ' ἐπέχαιρε καὶ τῷ κοσμίῳ βίῳ
> καὶ ζέσιν ἐπεδείκνυτο πρὸς πᾶσαν χρηστουργίαν

Cette très chaste Pulchérie, dit Manassès, arrange le mariage entre son frère et Eudocie, qui est décrite en termes semblables, mais moins chaste : Eudocie brille (ἀστράπτουσαν) de beauté, son visage est charmant comme un jardin (2546-2547)[38]. À ce point, on soupçonne que l'histoire de l'origine d'Eudocie a été laissée de côté, mais après cette courte introduction pour parler des protagonistes féminines, le narrateur intervient pour guider ses lecteurs : « Comment cela s'est passé, je vais maintenant vous le raconter brièvement » (2553 : τὸ δ' ὅπως τοῦτο γέγονε λόγῳ συντόμῳ φράσω).

Débute alors l'histoire proprement dite, avec la formule typique des contes au vers 2554 : « Il était une fois, à Athènes, un homme appelé Leontios… » (Ἦν ἐν Ἀθήναις τις ἀνήρ, Λεόντιος τὴν κλῆσιν). Cet homme est – comme le savaient déjà sûrement tous les lecteurs byzantins – le père de la future impératrice. La beauté exquise de la jeune Athenaïs est de nouveau exaltée : elle était « d'une beauté éclatante et extrêmement gracieuse » (2559 : ἀγλαόμορφος ἐπιχαριτωτάτη). Quand la jeune fille arrive à Constantinople et qu'elle rencontre la sœur de l'empereur, Pulchérie, frappée par sa beauté, son intelligence et sa vertu (2686-2688), la fait immédiatement baptiser en lui donnant un nom chrétien : la païenne Athenaïs devient la chrétienne Eudocie, femme de l'empereur Théodose II (2592-2594). Tout semble parfait. Mais à ce point, au vers 2600, le narrateur intervient encore une fois et nous fait comprendre que cela ne va pas durer :

38. Cf. ci-dessus, p. 81-83, et ci-dessous, p. 177 et 198. Sur les similitudes entre le roman et les vies et la description de leurs héroïnes, voir I. Nilsson, « Desire and God Have Always Been Around, in Life and Romance Alike », in *Plotting with Eros…* (cit. à la n. 25), p. 235-260.

Mais, semble-t-il, nul succès dans la vie
Qui ne soit mêlé au chagrin et au malheur, nulle bonne fortune
Sur laquelle ne poussent des épines :
Car même les roses parfumées portent beaucoup d'épines
Et des nuages noirs obscurcissent l'œil clair du soleil
Et la jalousie pousse contre ceux qui mènent une vie juste ;
Oui, chaque succès vertueux, chaque splendeur dans la vie,
Apporte aussi mêlé intimement le malheur. (*Synopsis chronikè* 2600-2607.)

Ἀλλ' ἦν οὐδέν, ὡς ἔοικεν, εὐτύχημα τοῦ βίου
ζάλης καὶ λύπης ἀμιγές, οὐδέ τις εὐποτμία
μὴ συναναφυόμενον ἔχουσα καὶ τὸ κνίζον·
καὶ γὰρ καὶ ῥόδον εὔοσμον φρίσσει πυκναῖς ἀκάνθαις
ἡλίου τε τὸ βλέφαρον σκοτίζουσι νεφέλαι
καὶ φθόνος ἐπιφύεται τοῖς τὸ καλὸν ἀσκοῦσι
καὶ πᾶν εὐτύχημα σεμνόν, πᾶν τὸ λαμπρὸν τοῦ βίου
φέρει καὶ τὸ δυστύχημα συνανακεκραμένον.

Il continue et explique cette longue sentence – « que veut dire cette ouverture qui introduit ainsi l'histoire ? » (2608 : ἀλλὰ γάρ τί μοι βούλεται τὸ προάσμα τοῦ λόγου;) – en guidant encore une fois le lecteur et en introduisant le passage suivant. Celui-ci s'ouvre avec une métaphore longuement filée aux vers 2609-2621, qui oppose le doux voyage de l'impératrice à la terrible tempête qui va se lever, causée par *phthonos*, la jalousie[39]. Puis le narrateur assure de nouveau qu'il va maintenant commencer à raconter son histoire : « Le récit va maintenant raconter ce qui lui [l'impératrice] est arrivé » (2622 : τί δ' ἦν αὐτῇ τὸ συμπεσὸν ὁ λόγος ἱστορήσει). Suit la fameuse histoire de la pomme.

Si nous revenons brièvement aux chroniques antérieures, l'histoire que raconte Jean Malalas au VIe siècle est la suivante : un homme donne une pomme à Théodose, « une pomme phrygienne énorme » (μῆλον Φρυγιατικὸν παμμέγεθες), et Théodose la donne à sa

39. Sur le *phthonos* comme motif dans la chronique de Manassès, voir P. Magdalino, « In Search of the Byzantine Courtier : Leo Choirosphaktes and Constantine Manassès », dans H. Maguire [éd.], *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, Washington, D.C., 1997, p. 141-165 (p. 162-163) ; cf. I. Nilsson – E. Nyström, « To Compose, Read and Use a Byzantine Text… » (cit. à la n. 34), p. 45, n. 15.

femme Eudocie. Celle-ci, à son tour, en fait cadeau à Paulinos, comme il était un ami de l'empereur, mais Paulinos ne sait pas d'où vient la pomme et comme il aime bien son ami l'empereur il la donne à Théodose. Celui-ci rendu soupçonneux demande à sa femme ce qu'elle a fait de la pomme, et elle dit : « Je l'ai mangée. » Ce qui n'est pas très ingénieux, parce que Théodose lui fait jurer qu'elle a vraiment mangé la pomme. Ensuite il la fait apporter pour la lui montrer. En colère, il soupçonne qu'Eudocie se comporte ainsi parce qu'elle est amoureuse du beau Paulinos ; il fait tuer Paulinos, sur quoi Eudocie part pour Jérusalem où elle reste jusqu'à sa mort. Sur son lit de mort elle jure qu'elle est innocente de l'accusation concernant Paulinos (Malalas, *Chronique* 14.8).

Au IXe siècle, dans la chronique de Théophane, l'histoire de la pomme est narrée d'une autre manière. Je cite :

Un certain Paulinos, un *magister*, était aimé d'Eudocie à cause de sa culture et de sa beauté : elle avait l'habitude de le voir souvent en privé. Le jour de Noël, quelqu'un apporta à l'empereur une grosse et superbe pomme. Après l'avoir admirée, l'empereur la fit porter à Eudocie, qui l'envoya à Paulinos. Deux jours plus tard, Paulinos l'envoya à l'empereur. Comme celui-ci avait reconnu la pomme, il la cacha et alla demander à l'impératrice : « Ma chère, où est la pomme que je t'ai donnée ? » Elle répondit, « Mon cher, je l'ai mangée. » Alors, en colère, l'empereur demanda que la pomme soit apportée et que Paulinos soit exilé en Cappadoce et exécuté. (Théophane, *Chronographie*, AM 5940 ; de Boor, p. 99.)

Παυλῖνός τις μάγιστρος ἠγαπᾶτο παρὰ τῆς Εὐδοκίας ὡς λογιώτατος καὶ ὡραιότατος, ᾧ τινι συχνῶς ἰδίως συνεντύγχανεν. τῇ οὖν ἡμέρᾳ τῶν ἁγίων θεοφανίων προσήγαγέ τις τῷ βασιλεῖ μῆλον μέγα τε καὶ θαυμαστόν. ὁ δὲ βασιλεὺς τοῦτο θαυμάσας ἀπέστειλεν αὐτὸ τῇ Εὐδοκίᾳ, κἀκείνη ἀπέστειλεν αὐτὸ τῷ Παυλίνῳ· ὁ δὲ Παυλῖνος μετὰ δύο ἡμέρας ἀπέστειλεν αὐτὸ τῷ βασιλεῖ. ὁ δὲ βασιλεὺς τοῦτο γνωρίσας ἔκρυψεν καὶ ἀπελθὼν λέγει τῇ αὐγούστῃ· "τὴν σωτηρίαν μου, τὸ μῆλον, ὃ ἔπεμψά σοι, ποῦ ἔστιν;" ἡ δὲ ἔφη· "μὰ τὴν σωτηρίαν σου, ἔφαγον αὐτό." τότε εἰς ὀργὴν κινηθεὶς κελεύει τὸ μῆλον ἐνεχθῆναι καὶ τὸν Παυλῖνον ἐξορισθῆναι εἰς Καππαδοκίαν κἀκεῖ σφαγῆναι.

Les deux histoires sont presque identiques, mais alors que Malalas semble sous-entendre l'innocence d'Eudocie, Théophane fait allusion à sa culpabilité. Quand Eudocie un peu plus tard est explicitement accusée

d'avoir eu une liaison avec Paulinos, elle demande à être envoyée à Jérusalem (*Chronographie*, AM 5942)[40].

Revenons à Manassès. À l'époque comnène la plupart des épisodes historiques byzantins étaient déjà établis et connus des lecteurs. La matière historique des premiers siècles byzantins avait sûrement pris un caractère plutôt mythique. Nous avons déjà examiné la longue accumulation de suspense dans les vers 2600-2622, avant que Manassès ne commence, enfin, à raconter son histoire. Il nous raconte que Théodose a reçu une grosse pomme, qu'il l'a admirée et l'a donnée à sa femme. Le narrateur saisit l'occasion, au vers 2628, pour faire une digression sur la pomme, à l'origine des épreuves d'Eudocie :

> Pas moins que quand la jalouse Éris a produit ce mauvais fruit,
> La pomme qu'elle a lancée cette fois-là, avec l'intention de nuire,
> Quand Pelée et Thétis célébraient leurs noces splendides.
> Imaginez-vous les choses affreuses que cette pomme a causées ! (*Synopsis chronikè* 2628-2632.)
>
> οὐχ ἧττον ἢ τῆς Ἔριδος τῆς φθονερᾶς τὸ μῆλον,
> ὅπερ ἐπεισεκώμασεν ἐπὶ κακῷ τοῖς τότε
> θύουσι γαμοδαίσια Θέτιδος καὶ Πηλέως.
> οἷα καὶ γὰρ συμβέβηκε διὰ τὸ μῆλον τοῦτο.

Lorsque le narrateur insère ces vers, qui se réfèrent à une autre histoire de pomme très connue – le Jugement de Pâris, qui provoquera

40. L'arrière-plan historique et politique de cette histoire est controversé, voir A. Cameron, « The Empress and the Poet : Paganism and Politics at the Court of Theodosius II », dans J. J. Winkler – G. Williams [éd.], *Yale Classical Studies 27 : Later Greek Literature*, Cambridge, 1982, p. 217-289 ; K. Holum, *Theodosian Empresses : Women and Imperial Dominion in Late Antiquity*, Berkeley, 1982, p. 177-194 ; B. Croke, *The Chronicle of Marcellinus, a Translation and Commentary* (*Byzantina Australiensia*, 7), Sydney, 1995, p. 83-84 et p. 87 ; L. James, *Empresses and Power in Early Byzantium*, Leicester, 2001, p. 14-15 et p. 66-68. Pour l'importance de la tradition monophysite, préservée en syriaque, voir R. Burgess, « The Accession of Marcian in the Light of Chalcedonian Apologetic », BZ 86/7 (1993/4), p. 92-109 ; R. Scott, « Text and Context in Byzantine Historiography », dans L. James [éd.], *A Companion to Byzantium* (Blackwell Companions to the Ancient World), Malden MA – Oxford, 2010, p. 251-262 et *id.*, « Theodosius' Apple and Marcian's Eagles », dans R. Macrides [éd.], *History as Literature in Byzantium*, Farnham, 2010, p. 115-131.

indirectement la guerre de Troie – et qui rappellent les malheurs que peut causer une pomme, il accroît le suspense. Dix vers plus loin il maudit encore une fois la pomme : « un fruit amer, pour ainsi dire, une récolte mortelle d'Hadès, / de l'arbre que le jardinier, la Mort, a planté et qu'Hadès tendrement soigne » (2642-2643 : ἅιδου πικράν, ἂν εἴποι τις, ὀπώραν θανασίμην, ἧς κηπευτὴς ὁ θάνατος καὶ φυτηκόμος ἅιδης).

Vient ensuite l'histoire proprement dite, dans une version relativement courte par comparaison au long suspense qui précède (2644-2661). L'épisode se clôt par l'exécution de Paulinos et les vœux monastiques d'Eudocie à Jérusalem aux vers 2656-2661. Un court passage de huit vers nous assure ensuite que, malgré ces événements malheureux qui ont touché son entourage, Théodose était un bon empereur avec un seul défaut : il signait des documents sans les avoir bien lus (2666-2670). Cette affirmation introduit l'épisode suivant, une histoire édifiante, convenablement assortie de deux remarques moralisantes. La première sentence est placée dans la partie préliminaire, aux vers 2669-2670, et elle explique l'imperfection de Théodose : « Il n'y a rien, dans la nature humaine, qui soit entièrement pur, rien qui ne soit contaminé par la lèpre du malheur » (οὕτως οὐδὲν ἀκέραιον ἐν ἀνθρωπίνῃ φύσει, / οὐδὲν τῆς λώβης ἀμιγὲς τῆς τῶν ἀποπτωμάτων). Même ce bon empereur a donc ses défauts. Sa sœur Pulchérie le réprimande : elle l'incite à signer un document qui destitue sa femme l'impératrice et la rabaisse au rang d'esclave. Quand l'empereur se rend compte de ce qu'il a fait il est très embarrassé et dès lors il cesse de commettre de telles imprudences (ἀφροσύνη, 2691). La deuxième sentence moralisante est plus longue et clôt cet épisode ; puis le narrateur dit que, à la fin, tout s'est arrangé :

> Car c'est une triple bénédiction, assurément, un lot de bonne fortune,
> Que de vivre avec des gens bienveillants qui sont de vrais amis
> Et qui ne souilleraient jamais une amitié mutuelle. (*Synopsis chronikè* 2693-2695.)
>
> ὡς ἄρα γε τρισεύδαιμον καὶ μέρος εὐποτμίας
> εὔνοις ἀνθρώποις συνοικεῖν καὶ καθαρῶς φιλοῦσι
> καὶ μὴ καταρρυπαίνουσι τὰ τῆς φιλαλληλίας.

Nous devons alors comprendre que les erreurs de l'empereur n'étaient pas un grand problème, parce qu'il était entouré de gens fidèles et

affectueux. Comparons encore une fois avec la version de Théophane, afin de voir combien Manassès brode et enjolive l'histoire :

> L'empereur Théodose était facilement distrait, influencé au gré du vent ; c'est pourquoi il signait souvent des documents sans les avoir lus. Au milieu de ces documents la très sage Pulchérie glissa un document par lequel il réduisait sa femme Eudocie à l'esclavage, qu'il a signé, ce qui lui valut de sévères reproches de la part de Pulchérie. (Théophane, *Chronographie*, AM 5941.)
>
> Θεοδόσιος δὲ ὁ βασιλεὺς εὐρίπιστος ἦν, παντὶ ἀνέμῳ φερόμενος, ὅθεν καὶ χάρταις ἀπαραγνώστοις πολλάκις ὑπέγραψεν· ἐν οἷς καὶ Πουλχερία ἡ σοφωτάτη δωρεὰν ὑπέβαλεν ἀπαράγνωστον ἐκχωροῦσαν πρὸς δουλείαν Εὐδοκίαν τὴν γαμετὴν αὐτοῦ, καὶ ὑπέγραψε, παρὰ Πουλχερίας ὀνειδισθείς.

Voilà, tout ce que Théophane dit à ce sujet ; une version assez différente. Enfin Manassès raconte d'autres faits qui se sont passés pendant le règne de Théodose (*Synopsis chronikè* 2696-2722), mais ils sont mentionnés plus ou moins en passant après les affaires principales rapportées aux femmes de son entourage.

Les événements historiques – au sens où les comprenaient les Byzantins, réels ou non – du règne de Théodose sont pleins de tension et d'intrigues, et Manassès en profite au maximum en conformité avec le caractère général de sa chronique. Comme narrateur il guide le lecteur au travers du texte par ses interventions d'auteur et ses remarques édifiantes, et les deux procédés fonctionnent en même temps comme rétrospections, anticipations et conclusions : ils soutiennent la structure du récit, créent du suspense, assurent le lecteur qu'il est dans la bonne voie et indiquent la morale de l'histoire. Ce n'est pas seulement cette technique narrative qui témoigne des tendances littéraires de l'époque, mais aussi l'emphase générale sur les aventures romanesques, les descriptions de personnages et de leur beauté physique, et l'insistance sur certains motifs. La pomme, par exemple, est un motif populaire au XIIe siècle, avec des connotations renvoyant aux mythes antiques et aux discours érotiques, employé aussi par les romanciers[41] ; ce caractère est déjà établi dans la première partie

41. Sur la pomme dans l'Antiquité et à Byzance, voir A. Littlewood, « The Symbolism of the Apple in Byzantine Literature », JÖB 23 (1974), p. 33-59 ; sur

de la *Synopsis chronikè*, quand l'histoire de la création est présentée comme une série d'*ekphraseis*, pleines de langage imagé sur la nature et d'emprunts directs aux romans anciens (27-286). En même temps la pomme renvoie aussi à la pomme d'Ève, le funeste fruit qui a causé la chute (298-341). Cette tendance à combiner allusions littéraires et significations narratives différentes apparaît plusieurs fois chez Manassès quand, par exemple, le narrateur invoque Éros dans sa propre version de la guerre de Troie. Il attire ainsi l'attention sur le potentiel narratif de l'histoire et, en même temps, sur le discours du roman qui était populaire à l'époque et dans l'entourage de Manassès[42].

Nous observons une structure analogue et le même emploi de motifs courants dans l'épisode suivant, le règne de l'empereur Marcien. Cet empereur était sûrement un homme « vrai » selon le goût (littéraire) de Manassès : issu d'un milieu modeste, pourtant fort et vertueux, avec, associées à sa vie, des histoires passionnantes : il fut protégé deux fois par les ailes d'un aigle, ce qui annonçait sa future accession au trône et lui sauva la vie. L'histoire a été évidemment produite pour renforcer l'idée que Marcien, malgré son origine obscure et modeste, était l'empereur choisi de Dieu. Chez Malalas on ne trouve pas les aigles de Marcien ; Théophane, à son tour, a créé une version qui défendait Marcien contre les attaques monophysites[43]. La version que nous trouvons chez Manassès est assez traditionnelle. À la mort de Théodose, le pouvoir impérial passe aux mains de Pulchérie, qui est sagement mariée avec le fort et vertueux Marcien ; mais elle garde la virginité dans le mariage (*Synopsis chronikè* 2723-2734). Ce Marcien était pauvre mais noble, un bon ami

le jugement de Pâris, voir E. Jeffreys, « The Judgment of Paris in Later Byzantine Literature », Byz 48 (1978), p. 112-131. Au XIIe s., le motif est élaboré, par ex. par Makrembolitès, *Hysminé et Hysminias* 2.7 : Eugénianos, *Drosilla et Chariklès* 2.284-287 et 6.507-508 ; Nicéphore Basilakès, *Progymn.* 26.17-20. À l'époque byzantine la pomme était riche encore d'autres associations, comme la sphère en tant que symbole de l'univers et de l'empire (*Reichsapfel*) ; voir les *encomia* de la pomme par Jean le Géomètre, texte et commentaire par A. Littlewood, *The* Progymnasmata *of John Geometres*, Amsterdam, 1972.

42. Voir ci-dessous, p. 135-138.

43. Voir A. Burgess, « The Accession of Marcian », et R. Scott, « Theodosius' Apple and Marcian's Eagles » (cit. à la n. 40).

(2735-2747). Une fois on l'a vu endormi, à l'ombre et sous la protection des ailes d'un aigle, ce qui fut interprété comme un signe de sa fortune future (2748-2769). Lors de ses combats contre le vandale Genséric, il fut emprisonné, et de nouveau il fut protégé par les ailes d'un aigle ; c'est Genséric lui-même qui le voit et qui, à cause de cela, décide d'épargner la vie de Marcien (2770-2791). Rien d'étonnant à cela, mais il importe de noter un proverbe placé à la fin de l'épisode :

> Qui d'entre les mortels pourrait tuer avant son heure un homme
> Protégé par les puissantes mains de Dieu ?
> Si Dieu te garde de sa main toute-puissante,
> Tu ne craindras pas l'acier ni ne trembleras devant l'épée,
> Le feu, le barbare féroce ou l'esprit meurtrier. (*Synopsis chronikè* 2792-2796.)

> τὸν γὰρ θεοῦ ταῖς κραταιαῖς φρουρούμενον παλάμαις
> τίς ἂν ἰσχύσειε θνητῶν ὀλέσαι πρὸ τῆς ὥρας;
> ἂν ἡ θεοῦ μεγαλαλκὴς χείρ σε περιφρουροίη,
> οὐ δειλιάσεις σίδερον, οὐ ξίφος ὑποτρέσεις.
> οὐ πῦρ, οὐ θυμοβάρβαρον, οὐ μιαίφονον ἦθος.

Les vers sont là pour expliquer pourquoi le barbare Genséric a décidé de ne pas tuer Marcien, pour souligner – évidemment – que c'est Dieu lui-même qui l'a protégé[44]. Il faut aussi noter que du point de vue de la composition, ce passage proverbial reflète un passage de la première partie de la *Synopsis*, la scène où Adam donne leurs noms aux animaux, y compris les oiseaux carnivores, mais ne montre aucune crainte parce que son âme est pure (272-276). Le langage imagé en soi – comment Dieu nous protège contre chaque péril en nous couvrant de ses ailes – renvoie au psaume 91 (« Celui qui demeure sous l'abri du Très-Haut, repose à l'ombre du Tout-Puissant ») ; il y a ainsi dans les deux passages une réminiscence vétérotestamentaire. Mais des oiseaux de toutes sortes se trouvent aussi dans d'autres parties de la *Synopsis chronikè* ; ils dévoilent la prédilection générale de Manassès pour la nature (voir, par exemple, la longue *ekphrasis* aux vers 151-167). Dans le cas de Marcien, le motif

44. Sur la tendance de Manassès à expliquer des choses par la chance (*Tyché*) plutôt que par la providence divine, voir P. Magdalino, « In Search of the Byzantine Courtier... » (cit. à la n. 39).

de l'oiseau est employé aussi pour renforcer la symbolique impériale qui appartient à la propagande politique de l'histoire (fictive) originale.

Nombreux sont donc les aspects de la *Synopsis chronikè* qui produisent une littérarité particulière et qui nous aident à comprendre le texte, au fond historique, dans un contexte plutôt artistique. L'aspect le plus important est le maniement soigneux de la forme donnée au contenu, ce qui en un sens est le point de départ de tout bon historien. Manassès choisit par conséquent une matière historique avec un potentiel narratif en accord avec son objectif : présenter l'histoire comme de la poésie à la fois divertissante et édifiante[45]. Nous retrouverons plus loin Manassès dans d'autres de ses textes ; pour l'heure, tournons-nous vers le domaine hagiographique.

La narration de l'hagiographie

J'ai déjà souligné que les ressemblances entre romans et Vies de saints ne se résument pas à des motifs littéraires ou à la technique narrative, mais qu'elles concernent aussi la réception de ces textes par leurs lecteurs. De nos jours, il n'y a rien de provoquant à dire qu'il y a des liens entre le roman ancien et l'hagiographie, ainsi qu'entre le roman ancien et les autres textes chrétiens narratifs, tels les *Actes des apôtres* ou les Actes apocryphes. Nous considérons comme normal que des techniques, des motifs, des procédés aient été transposés de la littérature antique aux textes chrétiens : en effet, c'est le même public qui lisait des romans qui a commencé, à un certain moment, à lire les histoires des apôtres, des martyrs et des saints[46]. Les rapports de l'hagiographie avec d'autres genres littéraires anciens sont encore plus évidents, surtout avec la biographie profane – comme, par exemple, la *Vie d'Apollonios de Tyane* écrite par

45. I. Nilsson, « Discovering Literariness in the Past... » (cit. à la n. 29).

46. T. Hägg, *The Novel in Antiquity*, Oxford, 1983, p. 160-161. Voir aussi R. Pervo, « Early Christian Fiction », dans J. R. Morgan – R. Stoneman [éd.], *Greek Fiction : The Greek Novel in Context*, Londres, 1994, p. 239-254, et *id.*, « The Ancient Novel Becomes Christian », dans G. Schmeling [éd.], *The Novel in the Ancient World*, Leiden, 1996, p. 685-711.

Philostrate – et avec l'historiographie – par exemple, la *Cyropédie* de Xénophon[47]. Mais je pense qu'il y a un rapport particulier et fondamental entre le roman et l'hagiographie, un rapport qui tient non seulement à des procédés littéraires et rhétoriques communs, mais à la notion même d'Éros : à la notion du désir, de l'aspiration et de l'union[48]. Dans les romans cela va de soi : ils parlent, tous, d'amour ; cela paraît un peu plus compliqué en ce qui concerne l'hagiographie. Les saints sont présentés comme des personnages historiques et spirituels et – selon certains critiques – ils ne peuvent pas être analysés sous un point de vue littéraire, parce qu'on risquerait de les réduire à une pure fiction. Mais comme on l'a constaté dans le cas de l'historiographie, le contenu en soi n'est pas au fond affecté par une analyse narrative et il n'est pas nécessaire de considérer la narration comme de la fiction[49]. Par conséquent, indépendamment du fait que les saints ont vraiment existé ou non, nous pouvons constater au niveau purement narratologique que, dans l'hagiographie comme dans le roman, le moteur de l'action de l'intrigue est le désir : ce n'est pas Dieu qui force le saint à agir comme il (ou elle) agit, mais c'est le désir – *éros* ou *pothos* – pour Dieu et pour une vie en Dieu qui déclenche et fait évoluer l'histoire[50].

Un exemple souvent cité pour montrer le transfert de motifs de la littérature ancienne à la littérature chrétienne pendant l'Antiquité gréco-

47. Voir les contributions rassemblées dans G. Karla [éd.], *Fiction on the Fringe : Novelistic Writing in the Post-Classical Age*, Leiden, 2009, et ci-dessous, p. 129.

48. Une telle relation est fondée sur la représentation de l'amour physique dans des ouvrages de la tradition chrétienne comme le *Cantique des cantiques*, interprété allégoriquement comme l'amour de Dieu, et la tradition postérieure entre autres chez les Pères de l'Église ; voir J. Kristeva, *Histoires d'amour*, Paris, 1983, p. 106-127, et A. Cameron, « Sacred and Profane Love : Thoughts on Byzantine Gender », dans L. James [éd.], *Women, Men and Eunuchs : Gender in Byzantium*, Londres – New York, 1997, p. 1-23 (surtout p. 10-12).

49. Sur les miracles des saints, par définition au-delà de toute vérification et ainsi au-delà d'une description comme faits ou comme fiction, voir P. J. Lalleman, « The Canonical and Apocryphal Acts of the Apostles », dans J. Tatum [éd.], *The Search for the Ancient Novel*, Baltimore, 1994, p. 181-192 (p. 189 et n. 40) ; voir aussi M. Mullett, « Gendered Fictions in Byzantium… » (cit. à la n. 15), surtout p. 56-57.

50. I. Nilsson, « Desire and God Have Always Been Around… » (cit. à la n. 38), surtout p. 236.

romaine est constitué par les *Actes [apocryphes] de Paul et Thècle*, datés de la fin du IIe siècle[51]. Thècle est une jolie jeune fille qui vit à Iconium, quand Paul vient y prêcher. En entendant les paroles de cet homme étrange, elle devient comme envoûtée, dominée par un « nouveau désir » (ἐπιθυμία καινή) et par une « passion terrible » (πάθος δεινόν). Thècle ne veut plus se marier, elle s'enfuit et suit Paul dans ses voyages. La vie de Thècle contient manifestement des motifs communs aux romans : le désir pour le « héros » Paul – qui est effectivement le désir pour Dieu – et les voyages à cause de lui, les épreuves et les aventures miraculeuses. Ces motifs sont incorporés dans le genre hagiographique et se développent pendant des siècles.

Il y a encore d'autres manières de se servir des romans. On trouve un cas exceptionnel dans le ménologe métaphrastique, cette collection de Vies que Syméon le Métaphraste a réécrites. Il s'agit de la *Vie et martyre des saints Galaction et Epistèmé*, une adaptation réalisée au Xe siècle d'une Vie plus ancienne[52]. Dans cette Vie nous rencontrons nos protagonistes romanesques Leucippe et Clitophon. Clitophon est un homme riche et sage qui habite Émèse, en Phénicie, avec sa belle épouse Leucippe ; malheureusement, il semble qu'ils ne peuvent pas avoir d'enfant. Quand Leucippe fait la connaissance d'un moine qui la baptise, elle tombe enceinte et accouche d'un fils, Galaction, qui deviendra le héros du récit. Galaction, à son tour, rencontre une jeune fille païenne, Epistèmé, qu'il convertit et épouse. Même si les protagonistes anciens ne sont pas « convertis » et ne sont pas présentés comme des chrétiens, on a là une sorte de suite du roman à propos de leur vie de couple. Ainsi le roman s'introduit dans la littérature chrétienne.

51. Voir H. Morales, *Vision and Narrative in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon*, Cambridge, 2004, p. 203-204, avec des références. Sur Thècle, voir aussi l'étude récente par S. F. Johnson, *The Life and Miracles of Thecla : A Literary Study*, Cambridge (Mass.) – Londres, 2006. Pour le texte et la traduction française, voir G. Dagron, *Vie et miracles de sainte Thècle*, Bruxelles, 1978, et A. J. Festugière, *Sainte Thècle, saints Côme et Damien, saints Cyr et Jean (extraits), saint Georges*, Paris, 1971, p. 33-82.

52. PG 116, col. 93-108 ; S. MacAlister, *Dreams and Suicides : The Greek Novel from Antiquity to the Byzantine Empire*, Londres, 1996, p. 110-111.

Cette élaboration peut être comparée au procédé qui consiste à présenter les romanciers anciens, Tatius et Héliodore, comme des auteurs chrétiens. Photios dit, dans sa *Bibliothèque*, en se référant à une tradition antérieure, qu'Héliodore « accéda plus tard [...] à la dignité épiscopale » (*codex* 73), ce qui est possible d'un simple point de vue chronologique, puisque sa vie se place au IVe siècle ; quant à Tatius, cela est plus douteux et doit être considéré plutôt comme un effort pour justifier la lecture de ses narrations pourtant manifestement païennes[53]. Le recyclage, la transposition des noms des protagonistes romantiques et la continuation de leur histoire dans la *Vie et martyre des saints Galaction et Epistèmé* sont des procédés sophistiqués d'un point de vue narratologique. On notera aussi que cette Vie emploie extensivement le motif du voyage (sous forme d'un pèlerinage au Sinaï) et que les tortures que l'héroïne Epistèmé subit peuvent être regardées comme analogues à celles subies par Leucippe dans le roman ancien : Epistèmé est exposée nue, pour que les païens s'amusent de sa douleur et de sa honte, tandis qu'on lui coupe les mains et les pieds. Une différence décisive est, bien sûr, que les épreuves de Leucippe ne conduisent qu'à une mort apparente, tandis que les tortures d'Epistèmé finissent par la mort réelle[54].

Nous allons, par la suite, examiner la tradition hagiographique d'un point de vue textuel et imitatif, en commentant un texte antérieur à l'époque comnène pour y reconnaître plusieurs manières permettant d'intégrer les stratégies romanesques dans les Vies. Nous prendrons comme exemple la *Vie de sainte Théoctiste de Lesbos*, écrite au Xe siècle

53. Achille Tatius est appelé « chrétien et évêque » dans une notice de la *Souda* (*Suidas*), une encyclopédie grecque de la fin du IXe siècle. Voir I. Nilsson, *Erotic Pathos, Rhetorical Pleasure : Narrative Technique and Mimesis in Eumathios Makrembolites' Hysmine & Hysminias* (Studia Byzantina Upsaliensia, 7), Uppsala, 2001, p. 31 ; H. Morales, *Vision and Narrative*... (cit. à la n. 51), p. 5.

54. Sur le martyre des femmes comme spectacle, parfois avec des connotations pornographiques, voir C. Chew, « The Representation of Violence in the Greek Novels and Martyr Accounts », dans M. Zimmerman – S. Panayotakis – W. Keulen [éd.], *The Ancient Novel and Beyond*, Leiden, 2003, p. 129-141 ; V. Burrus, *The Sex Lives of Saints : An Erotics of Ancient Hagiography*, Philadelphia, 2004, p. 54-55 ; S. Constantinou, *Female Corporeal Performances : Reading the Body in Byzantine Passions and Lives of Holy Women* (Studia Byzantina Upsaliensia, 9), Uppsala, 2005, p. 19-53.

par Nicétas Magistros[55]. Dans cette Vie, ce ne sont pas les noms ni les motifs qui sont empruntés au roman, mais la structure narrative raffinée, sous forme d'une composition complexe en emboîtement gigogne : le narrateur-hagiographe Nicétas (narrateur A) raconte comment il a entendu une histoire du moine Syméon (narrateur B), qui racontait l'histoire de sa rencontre avec un chasseur d'Eubée (narrateur C) qui avait rencontré Théoctiste (narrateur D), laquelle lui avait raconté son histoire. On progresse de cette manière successivement jusqu'au fond de la narration, « la boîte de base », qui est, en effet, la *Vie de Théoctiste* – un seul paragraphe, très court[56]. Cette structure pourrait être comparée avec celle du roman de Tatius : le narrateur rencontre quelqu'un en regardant une œuvre d'art – dans le roman il s'agit d'une peinture (*Leucippe et Clitophon* 1.1.2-1.2), dans la *Vie* d'une église (*Vie de Théoctiste* 8-9) – et ensuite demande à l'autre de raconter son histoire. Mais l'hagiographe va au-delà : il crée toute une série d'histoires et se montre un narrateur très consciencieux. Tandis que Tatius ne fermait pas ses boîtes – le lecteur ne retourne jamais à la scène d'ouverture – Nicétas, quant à lui, ferme minutieusement chaque boîte derrière lui en guidant les lecteurs à travers une structure par endroits assez compliquée.

La *Vie de Théoctiste* comporte aussi d'autres réminiscences de Tatius, surtout dans la première partie : description du port et promenade vers l'église (*Théoctiste* 6, *Leucippe* 1.1.1-2), statue de Séléné (*Théoctiste* 7, *Leucippe* 1.4.3) et encadrement « platonique » de la narration (*Théoctiste* 10, *Leucippe* 1.2.3). On a aussi l'impression que le roman de Longus, *Daphnis et Chloé*, a influencé le texte : la situation narrative, les voyages en mer et les pirates, par exemple, rappellent ce roman. Mais c'est en premier lieu la structure qui est frappante, parce qu'elle dirige l'attention

55. Texte grec (BHG 1723-24) in *Acta Sanctorum Novembris*, 4, Bruxelles, 1925, p. 224-233 ; traduction anglaise et introduction par A. C. Hero in *Holy Women in Byzantium : Ten Saints' Lives in English Translation*, éd. par A.-M. Talbot, Washington, D.C., 1996, p. 95-116.

56. Pour une analyse de la structure de cette Vie selon la notion de transtextualité de Genette, voir I. Nilsson, « The Same Story, but Another : A Reappraisal of Literary Imitation in Byzantium », dans A. Rhoby – E. Schiffer [éd.], *Imitatio – Aemulatio – Variatio* (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen zur Byzanzforschung, 21), Vienne, 2010, p. 195-208.

du lecteur vers un personnage spirituel au moyen de procédés narratifs qui attirent l'attention sur eux-mêmes. L'intention, par conséquent, ne peut pas facilement être réduite aux fonctions d'édification ou d'instruction qui sont normalement attribuées à l'hagiographie[57]. La narration devient en quelque sorte centrale, ce qui ne veut pas dire qu'il s'agisse d'un pur divertissement ; on pourrait même supposer que la structure narrative est considérée comme édifiante d'un point de vue rhétorique.

Notons que la composition de cette Vie se place au xe siècle, c'est-à-dire à mi-chemin entre Photios, qui a décrit les romans au ixe siècle, et Psellos, qui les a analysés au xie siècle[58]. Comme on l'a déjà remarqué, Photios et Psellos considéraient que les romans anciens étaient utiles pour des rhéteurs, car ils fournissaient des modèles narratifs et stylistiques. Je pense que la *Vie de sainte Théoctiste* doit être considérée comme une étape dans le développement de l'intérêt pour les formes narratives, intérêt qui est mis en avant par Psellos et qui, ensuite, s'affirme à l'époque des Comnènes. Il n'y a rien d'étonnant à ce que cet intérêt se manifeste aussi dans un domaine comme l'hagiographie. Comme la chronographie, l'hagiographie est bien un genre qui conserve et accumule, mais il absorbe et intègre constamment de nouvelles influences pour que les événements et les personnages soient plus compréhensibles et intéressants[59]. Avec cette longue tradition plus que millénaire, il était inévitable que les modèles de narrativité aussi bien que ceux de sainteté changent considérablement avec le temps, dans la mesure où chaque hagiographe emploie et modifie à son tour la tradition. La *Vie de sainte Théoctiste* en fournit un bon exemple, parce que le modèle primaire, l'hypotexte, est une Vie « classique », la *Vie de sainte Marie l'Égyptienne*. Il est intéressant que l'emploi de cet hypotexte soit concentré dans le court paragraphe qui raconte la vie

57. Voir E. C. Bourbouhakis – I. Nilsson, « Byzantine Narrative : The Form of Story-Telling in Byzantium », dans L. James [éd.], *A Companion to Byzantium* (Blackwell Companions to the Ancient World), Malden MA – Oxford, 2010, p. 263-274.

58. Voir ci-dessus, p. 52-54.

59. Sur les textes hagiographiques en tant que textes s'insérant dans une longue tradition narrative plutôt que comme ouvrages relevant d'un genre littéraire particulier, voir I. Nilsson, « Desire and God Have Always Been Around… » (cit. à la n. 38), surtout p. 258-259.

même de Théoctiste, tandis que le récit à tiroirs renvoie à d'autres liens transtextuels : réminiscences du roman de Tatius, mais aussi citations des Pères de l'Église ainsi que d'Homère, de Thucydide ou de Dion Chrysostome.

Au xiie siècle, le genre hagiographique semble péricliter ; nous ne connaissons qu'une poignée de Vies écrites à cette époque. Une interprétation du phénomène a été tentée par Roderick Beaton : les romans comnènes, en quelque sorte, remplaceraient les Vies de saints[60]. Cela implique que les Vies antérieures auraient fonctionné comme « pont narratif » entre les romans anciens et la « renaissance romanesque » des Comnènes. Il est, cependant, très difficile d'expliquer, avec les preuves minimes dont nous disposons, comment une tradition littéraire fonctionne. Il faut éviter des modèles d'explication trop mécaniques et simplistes – la littérature ne se conforme que rarement aux règles établies. L'apparition du roman comnène a eu lieu dans le contexte d'une vive curiosité pour les formes et les genres narratifs – on a déjà vu des exemples de cela et on en verra encore – et les Vies de cette période sont composées selon les mêmes principes que beaucoup d'autres ouvrages comnènes[61].

Katasképénos et sa Vie romanesque

La *Vie de saint Cyrille le Philéôte* par Nicolas Katasképénos a récemment été examinée en détail par Margaret Mullett[62]. La *Vie de*

60. R. Beaton, *The Medieval Greek Romance*, Londres, 1996 (2e éd.), p. 30-31.

61. Sur l'hagiographie du xiie s., voir P. Magdalino, « The Byzantine Holy Man in the Twelfth Century », dans S. Hackel [éd.], *The Byzantine Saint : Fourteenth Spring Symposium of Byzantine Studies*, Londres, 1981, p. 51-66. Sur la Vie très littéraire écrite par Théodore Prodrome, voir Ch. Messis, « Deux versions de la même "vérité" : les deux Vies d'*hosios* Mélétios au xiie siècle », dans P. Odorico – P. A. Agapitos [éd.], *Les Vies des saints à Byzance : genre littéraire ou biographie historique ?* (Dossiers byzantins, 4), Paris, 2004, p. 303-345.

62. M. Mullett, « Literary Biography and Historical Genre in the Life of Cyril Phileotes by Nicholas Kataskepenos », in *Les Vies des saints à Byzance…* (cit. à la n. 61), p. 387-410, et *ead.*, « Novelisation in Byzantium : Narrative After the Revival of Fiction », in *Byzantine Narrative…* (cit. à la n. 17), p. 1-28.

saint Cyrille a probablement été composée dans les années 1140 ; ainsi, même si nous ne disposons pas d'une date exacte, l'hagiographe appartient à la même période littéraire que les romanciers – et vivait dans un monastère plutôt que dans un cercle littéraire de la cour. Il y a en tout cas des ressemblances frappantes entre la *Vie de saint Cyrille* et le roman de Makrembolitès. Commençons par considérer la description d'Éros dans *Hysminé et Hysminias*. La situation narrative est la suivante : le jeune Hysminias, accompagné par son ami Kratisthène, se promène dans le jardin de son hôte Sosthène, le père d'Hysminé. Ils regardent des fresques sur le mur du jardin : quatre femmes qu'ils identifient comme les vertus cardinales : *Phrônésis* (la sagesse), *Andreia/Ischys* (la force), *Sophrosynè* (la chasteté) et *Thémis* (la justice)[63]. Ensuite il y a une image d'Éros, inconnu d'Hysminias, jeune homme innocent et chaste. Je cite le passage entier en traduction, même s'il est long, parce qu'il contient tant d'aspects essentiels de la littérature comnène.

> Nous regardons la fresque suivante : un trône élevé, splendide, vraiment impérial (δίφρον [...] ὑψηλὸν [...] ὄντως βασιλικόν). C'était le trône de Crésus ou d'un tyran de la riche Mycènes. Y était assis un garçon merveilleusement beau, le corps entièrement nu. Je rougis en le regardant et me souviens du proverbe : « La déraison est un mal absolument indolore. » Le jeune homme avait dans les mains un arc et une torche, un carquois au côté, ainsi qu'une épée à double tranchant. Il n'avait pas les pieds d'un homme, mais tous ailés. De visage il était absolument charmant, d'une beauté supérieure à celle de n'importe quel garçon ou fille, c'était une représentation divine, un reflet de Zeus, une vraie ceinture d'Aphrodite, une vraie prairie des Grâces, le plaisir incarné. Si c'étaient les noces de Thétis, avec Héra à ces noces, Aphrodite, Athéna et aussi ce jeune homme, si la Discorde venait troubler le festin, si elle fabriquait une pomme et demandait de l'offrir à la plus belle, avec Pâris pour juge, et la pomme comme prix de beauté, c'est toi qui l'aurait, jeune homme. Je dis à Kratisthène : – « Comme la main d'un artiste est chose merveilleuse ! C'est elle qui crée les prodiges surhumains, matérialise la pensée et travaille habilement ses œuvres. Si tu veux, réfléchissons ensemble à la signification de ce jeune garçon. [...] Les vices sont proches des vertus, et

63. Sur les vertus cardinales dans *Hysminé et Hysminias*, voir I. Nilsson, *Erotic Pathos...* (cit. à la n. 53), p. 131-134 ; E. Jeffreys, « The Labours of the Twelve Months in Twelfth-Century Byzantium », dans E. Stafford – J. Herrin [éd.], *Personification in the Greek World : From Antiquity to Byzantium*, Ashgate, 2005, p. 309-321 (surtout p. 314-317).

> leur sont liés ; ce garçon a été fait pour illustrer cette idée, et l'art a transposé la nature dans l'œuvre. Je comprends ton énigme, peintre, je comprends ce que tu représentes. Je me plonge dans ton esprit : si tu es le Sphinx, je suis Œdipe et si, comme la Pythie, sur un trépied près de l'autel tu rends des oracles énigmatiques et ambigus, je suis ton prêtre et j'éclaircis tes énigmes. »
> Qu'y avait-il ensuite ? Toute une armée entourait le jeune homme, des villes entières, un chœur confus d'hommes, de femmes, de vieillards, de jeunes gens, de jeunes filles, de vieilles femmes. Des rois, des tyrans, des souverains, régnant sur la terre, l'entouraient, semblables à des esclaves, non pas comme un roi comme eux, mais comme un dieu, ainsi que deux femmes qui se donnaient la main, d'une taille supérieure à la moyenne, une taille d'avant l'âge de Japet, l'air étrange comme leurs rides, leur attitude, la couleur de leur peau : l'une était comme un soleil, toute blanche, cheveux, yeux, tunique, visage, mains, pieds, blanche partout. Mais l'autre était toute noire. Du même âge, elles différaient par la couleur de leur peau ; avec les mêmes rides elles n'appartenaient pas à la même race. L'une semblait venue de l'Achaïe riche en belles femmes, l'autre de l'Éthiopie brûlée par le soleil. Il y avait aussi une foule d'oiseaux, que leurs ailes rendent libres mais qui étaient là comme des esclaves. Toute la descendance d'Amphitrite, avec ses nageoires, se trouvait au nombre des esclaves du jeune homme, et le roi des animaux aussi, compagnon d'esclavage de toutes les bêtes sauvages[64]. (*Hysminé et Hysminias*, 2.7-9.)

Hysminias ne comprend rien à ce qu'il voit, mais Kratisthène se fait l'interprète et lui donne des explications, en se fondant sur une inscription iambique : « C'est Éros, ce jeune homme qui porte des armes, une torche, un arc, des ailes, sa nudité pour combattre les poissons » (2.10.5). Tout le monde – les hommes comme les animaux – entoure Éros comme des esclaves, le Jour comme la Nuit, décrits comme deux vieilles femmes ridées. La ressemblance de cette scène avec le cérémonial impérial est aussi évidente – l'empereur sur son trône, entouré de ses sujets obéissants – et c'est cette description qui a poussé Paul Magdalino à l'interpréter comme une allusion directe à Manuel Ier Comnène, l'empereur particulièrement « érotique » de l'époque[65]. Nous pouvons comparer la description d'Éros

64. Je cite la traduction par F. Meunier, *Les Amours homonymes*, Paris, 1991, modifiée, p. 52-54 ; texte grec dans *Il romanzo bizantino del XII secolo. Teodoro Prodromo, Niceta Eugeniano, Eustazio Macrembolita, Costantino Manasse*, F. Conca [éd.], Torino, 1994, p. 518-522.

65. P. Magdalino, « Eros the King and the King of *Amours* : Some Observations on *Hysmine and Hysminias* », DOP 46 (1992), p. 197-204.

à un passage de la *Vie de saint Cyrille*, où le saint voit en vision un empereur, identifié comme Alexis Ier Comnène :

> Je m'endormis un moment et je me vis marcher dans une plaine toute baignée de lumière. Regardant autour de moi, je remarque, à droite, le pavillon impérial qui a la forme d'une église, entourée d'une foule de soldats ; à l'intérieur, l'empereur est assis sur un trône élevé et impérial. Tournant les yeux vers la gauche, j'aperçois la mer en furie couverte de nombreux petits navires, qu'elle brise et rejette à la côte. Un grand chien noir, les yeux injectés de sang, était étendu par terre et semblait regarder l'empereur. Un soldat à l'aspect resplendissant le tenait enchaîné. Peu après, je vois le même soldat étincelant traîner le chien avec violence et le jeter aux pieds de notre très pieux empereur. (*Vie de Cyrille* 36.)

> Καὶ μικρὸν ὑπνώσας ὁρῶ ὅτι ἐπορευόμην εἰς τόπον ὁμαλόν τινα καὶ πεφωτισμένον· καὶ ἀτενίζων ἔνθεν κἀκεῖθεν ὁρῶ ἐν μὲν τῷ δεξιῷ μέρει σκηνὴν βασιλικὴν σχῆμα ἐκκλησίας ἔχουσαν καὶ πλῆθος στρατιωτικοῦ λαοῦ περὶ αὐτὴν καὶ ἔσωθεν αὐτῆς καθήμενον τὸν βασιλέα ἐπὶ θρόνου ὑψηλοῦ καὶ βασιλικοῦ. Ἐμβλέψας δὲ καὶ ἐν τῷ εὐωνύμῳ ὁρῶ θάλασσαν φοβερὰν ἔχουσαν πλοῖα πολλὰ μικρὰ καὶ ταῦτα συντρίβουσαν καὶ περὶ τὴν ἀκτὴν ἀπορρίπτουσαν. Ἔκειτο δὲ καὶ κύων παμμεγέθης, μέλας, αἱματώδεις ἔχων τοὺς ὀφθαλμούς, ὡς πρὸς τὸν βασιλέα ἀποβλέπων. Ἦν δὲ κρατῶν αὐτόν τις λαμπρὸς δεδεμένον μετὰ ἁλύσεως. Εἶτα ὁρῶ μετὰ μικρὸν τὸν αὐτὸν λαμπρὸν στρατιώτην ἕλκοντα τὸν κύνα μετὰ βίας καὶ ἀπελθὼν ἔρριψεν αὐτὸν εἰς τοὺς πόδας τοῦ εὐσεβεστάτου βασιλέως ἡμῶν[66].

Sans doute les ressemblances entre les deux passages ne sont-elles pas évidentes, mais l'ambiance et le cadre narratif évoquent des parallèles : le regard qui glisse d'un objet à l'autre, le paradoxe entre la force impériale et le péril possible, la beauté onirique. Dans le cas de Makrembolitès, Hysminias se trouve éveillé, mais il va bientôt rencontrer le jeune homme assis sur le trône, Éros, dans des rêves terrifiants (*Hysminé et Hysminias* 3.1) ; chez Katasképénos, en revanche, l'empereur sur le trône est vu en rêve par le saint[67].

66. Je cite la traduction par É. Sargologos, *La Vie de saint Cyrille le Philéote, moine byzantin* (Subsidia Hagiographica, 39), Bruxelles, 1964, en la modifiant quelque peu : texte grec dans le même volume.

67. S. MacAlister, « Byzantine Twelfth-Century Romances : A Relative Chronology », BMGS 15 (1991), p. 175-210 (p. 204-205).

Les parallèles sont soulignés par la maxime à la fin de la description d'Éros : « Les vices sont proches des vertus et leur sont liés (Ἀγχίθυροι ταῖς ἀρεταῖς αἱ κακίαι, καὶ ταύταις παραπεπήγασι) ; ce garçon a été fait pour illustrer cette idée, et l'art a transposé la nature dans l'œuvre » (*Hysminé et Hysminias* 2.8.1). Hysminias ne comprend pas encore l'identité du jeune homme ; en effet, il interprète l'image selon le contexte impérial byzantin – le souverain sur son trône – mais cette interprétation rassurante va bientôt être réfutée par une inscription. La maxime apparaît chez Katasképénos aussi, mais dans un autre contexte : « Les vices sont placés près des vertus [...] et se trouvent d'une certaine façon près de la porte » (Παραπεπήγασι [...] ταῖς ἀρεταῖς αἱ κακίαι καὶ εἰσί πως ἀγχίθυροι, *Vie de Cyrille* 29.2). Il s'agit ici de l'envie et de la jalousie envers ceux qui, comme le saint, sont bons et vertueux. La maxime est d'origine aristotélicienne, et comme elle a été adoptée par, entre autres, Grégoire de Nazianze, elle est assez courante à Byzance[68]. On pourrait alors soutenir que c'est plus ou moins par coïncidence que Makrembolitès et Katasképénos emploient la même citation, comme de nombreux autres écrivains byzantins.

Il faut cependant considérer encore deux autres réminiscences empruntées à des romans anciens, que Katasképénos a reprises dans son ouvrage hagiographique. Au chapitre 10, par exemple : « La beauté, plus rapide qu'un trait, blesse et atteint l'âme par les yeux » (*Vie de Cyrille* 10.2 : κάλλος γὰρ ὀξύτερον τιτρώσκει βέλους καὶ διὰ τῶν ὀφθαλμῶν εἰς τὴν ψυχὴν καταρρεῖ), est à comparer avec le passage d'Achille Tatius : « l'émanation de la beauté, se glissant par leur intermédiaire jusqu'à l'âme... » (ἡ δὲ τοῦ κάλλους ἀπορροή, δι' αὐτῶν εἰς τὴν ψυχὴν

68. Aristote, *Eth. Nic.*, 1106 b 36 ; cf. par ex. Grégoire de Nazianze, *Or.* 43.64 (PG 36, col. 581B [= J. Bernardi [éd.], *Grégoire de Nazianze Discours 42-43*, Sources chrétiennes 384, Paris 1992, p. 266-269]). Sur ce passage de Makrembolitès, voir C. Cupane, « Metamorphosen des Eros : Liebesdarstellung und Liebesdiskurs in der Byzantinischen Literatur der Komnenenzeit », dans P. A. Agapitos – D. R. Reinsch [éd.], *Der Roman im Byzanz der Komnenenzeit* (Meletemata, 8), Frankfurt am Mein, 2000, p. 25-54 (p. 44). Sur Grégoire à Byzance, voir A. Rhoby, « Aspekte des Fortlebens des Gregor von Nazianz in byzantinischer und postbyzantinischer Zeit », in M. Grünbart [éd.], *Theatron : Rhetorische Kultur in Spätantike und Mittelalter – Rhetorical Culture in Late Antiquity and the Middle Ages* (Millenium-Studien, 13), Berlin, 2007, p. 409-418.

καταρρέουσα) (*Leucippe et Clitophon* I 9, 4)[69]. Là encore, cette sorte de réminiscence est courante, et les citations, venant souvent via les Pères de l'Église ou d'autres écrivains chrétiens, ne font alors pas nécessairement allusion aux romans anciens. Il faut néanmoins reconnaître l'accumulation du discours romanesque dans cette *Vie* et mettre cela en rapport avec la production contemporaine de romans et autres textes érotiques. À propos de la remarque sur la beauté qui « blesse et atteint l'âme par les yeux », on peut renvoyer, par exemple, à la collection des poèmes de Manganeios Prodrome, où cette figure apparaît dans au moins deux poèmes[70].

Il y a manifestement un emploi parallèle dans des genres littéraires différents de ce langage imagé, ce qui montre l'intérêt de l'époque comnène pour de telles tournures. Margaret Mullett a montré – sans qu'elle tienne compte de la relation éventuelle avec Makrembolitès – comment *La Vie de saint Cyrille* est « romancée », c'est-à-dire composée à l'aide de procédés romanesques. « Novélisation » est un terme littéraire introduit par Mikhaïl Bakhtine et employé par M. Mullett pour décrire ce qui se passe au XII[e] siècle à Byzance. Dans le cas de cette Vie, M. Mullett relève surtout les traits suivants : structure narrative originale, inclusion d'autres genres littéraires, abondance de discours direct, d'humour, d'ironie et d'autoparodie, présence très perceptible de l'auteur dans le texte, le voyage employé comme motif principal et des descriptions physiques des personnages de l'histoire. En outre, la première partie du texte (1-22) peut être lue comme une histoire d'amour : le mariage spirituel entre Kyriakos – qui devient plus tard Cyrille – et sa femme[71].

---

69. Comparer aussi *Cyrille* 2.6 avec Héliodore, *Éthiopiques* IV 4, 4 et Achille Tatius, *Leucippe et Clitophon* I 5, 6 ; cf. aussi Maxime le Confesseur, *Serm.* 3 (PG 91, col. 744).

70. Voir surtout poème 45, Εἰς τὸν Ἔρωτα ; E. Jeffreys, « The Comnenian Background to the Romans d'Antiquité », Byz 10 (1980), p. 455-486 (p. 478-479). Manganeios Prodrome cite aussi *Leucippe et Clitophon* dans un poème à propos de la *sebastokratorissa* Irène ; voir *ibid.*, p. 479, n. 101. Sur Manganeios Prodrome et les romans comnènes, voir C. Cupane, « Metamorphosen des Eros... » (cit. à la n. 68), surtout p. 35-39. Sur le poème 45, voir aussi P. Roilos, *Amphoteroglossia : A Poetics of the Twelfth-Century Medieval Greek Novel*, Cambridge (Mass.), 2005, p. 179.

71. M. Mullett, « Novelisation in Byzantium... » (cit. à la n. 62), p. 15. Pour la relation entre les deux, voir aussi *ead.*, « Gendered Fictions in Byzantium... » (cit. à la n. 15), p. 71-73.

De notre point de vue, il faut aussi remarquer que les ressemblances avec le roman de Makrembolitès se situent toutes dans cette première partie de la Vie, dans « l'histoire d'amour » ; il n'est pourtant pas nécessaire de les rattacher directement au roman de Makrembolitès pour les rendre intéressantes. Nous ne sommes pas en mesure, en tout cas, de déterminer qui est l'imitateur, les dates n'étant pas parfaitement établies ; mais cela n'est pas nécessairement le plus important. Ce qui l'est, c'est le discours commun qui apparemment est populaire dans cette période dans des milieux différents. Considérons, pour finir, un autre exemple de ce type de discours, un passage du chapitre 5 de la *Vie de saint Cyrille* :

> J'ai vu le saint endurer d'une manière admirable les mêmes coups de discipline que je me donnais pour Dieu. Pauvre malheureux, il gémissait amèrement ; mais, pour moi, cette douleur mêlée de joie, si j'ose m'exprimer ainsi, me réconfortait. Quelqu'un a dit : « Les passions cachées en nous nous imposent un esclavage, des souffrances et des châtiments qui ne diffèrent en rien de ceux imposés par un pouvoir despotique externe. Celui qui leur résiste vaillamment et qui, sans renoncer à la liberté de sa pensée, s'élance vers les luttes du martyre, celui-là ne manquera pas non plus d'obtenir des récompenses proportionnées »... Je réfléchissais sur mes péchés et je me disais en moi-même : Jusqu'à quand vas-tu remettre de plaire à Dieu ? Quel âge attends-tu ? Tu n'es plus un enfant, mais déjà un homme accompli. Si tu montres maintenant encore de la négligence, si tu retardes toujours de délai en délai et remets de jour en jour, tu ne progresseras jamais et tu t'égareras jusqu'à la fin. Applique-toi donc déjà comme un homme accompli à faire effort dans l'ascèse et l'attention... (*Vie de Cyrille* 5.9.)

Ἐγὼ γὰρ διαφόρως εἶδον αὐτὸν τὰς αὐτὰς μάστιγας καὶ πληγὰς βαστάζοντα ὅσας ἐγὼ ἐμαυτῷ κατὰ Θεὸν ἐδίδουν· πλὴν ἐκεῖνος μὲν ὁ ταλαίπωρος πικρῶς ἔστενεν, ἐγὼ δὲ ὑπὸ τῆς χαρμολύπης, πῶς εἰπεῖν οὐκ ἔχω, παρεκαλούμην. Φησὶ γάρ τις· Εἰσὶ τῶν ἐμφωλευόντων ἡμῖν παθῶν καὶ τυραννὶς καὶ βάσανος καὶ κολαστήρια τῆς ἔξωθεν τυραννίδος οὐδὲν διαφέροντα. Ὁ γοῦν ἀντισχὼν γενναίως πρὸς ταῦτα καὶ τὸ τοῦ λογισμοῦ μὴ ἀρνησάμενος αὐτεξούσιον τοῖς μαρτυρικοῖς ἀγῶσι παραθέων οὐδὲ τῶν ὁμοίων ἐπάθλων ἀστοχήσει. [...] Ἤμην δὲ ἀδολεσχῶν ἐν ταῖς ἁμαρτίαις μου καὶ λέγων κατ' ἐμαυτὸν ὅτι· Εἰς ποῖον ἔτι χρόνον ἀναβάλλῃ ἀρέσαι Θεῷ; Ποίαν ἡλικίαν προσδοκᾷς; Οὐκέτι εἶ μειράκιον, ἀλλ' ἀνὴρ ἤδη τέλειος. Ἐὰν καὶ νῦν ἀμελήσῃς καὶ ἀεὶ προθεσμίαν ἐκ προθεσμίας δίδως σεαυτῷ καὶ ἡμέραν ἐξ ἡμερῶν ὁρίζῃ, οὐδέποτε προκόψεις, ἀλλὰ καὶ κλεπτόμενος ἔσῃ, ἕως οὗ τὸ τέλος φθάσῃ. Σπούδασον οὖν ἤδη ὡς τέλειος πονῆσαι ἐν τῇ ἀσκήσει καὶ προσοχῇ...

Le ton nous fait penser à certains passages de *Hysminé et Hysminias*, et surtout aux suivants, placés vers la fin du deuxième et au début du troisième livre. D'abord la discussion entre Kratisthène et Hysminias, quand ce dernier – sous l'influence de l'image qu'il a vue dans le jardin – commence, malgré lui, à tomber amoureux :

> Et Kratisthène de dire : – « Éros a complètement enflammé pour toi cette fille, il a manifesté son pouvoir. Voilà qui révèle un cœur amoureux, une langue brûlante d'amour. Mais toi, jusqu'à quand Éros t'accusera-t-il de désertion ? Où pourrais-tu de toute façon le fuir ? Au ciel ? Mais il ira plus vite que toi avec ses ailes ! Dans la mer ? Vas-tu ôter ta tunique ? Sur terre ? Mais il a son arc ! As-tu vu sa torche, ses flèches, sa nudité, ses ailes ? Alors toi seul tu serais affranchi de l'amour ? Toi seul ? » – « Laisse-moi à mon innocence, mon cher : les gens vertueux, les dieux les aiment et ils ont en horreur le vice. » (*Hysminé et Hysminias* 2.14.4-5.)
>
> Καὶ ὁ Κρατισθένης « Ἔρως ὅλην σοι τὴν παρθένον ἐξέκαυσεν, Ἔρως ἐτυράννησεν, ἐρώσης ταῦτα ψυχῆς καὶ γλώσσης πυρπολουμένης ἐξ ἔρωτος· σὺ δὲ μέχρι πότε λειποταξίου κριθήσῃ τῷ Ἔρωτι; Ποῦ δὲ καὶ φύγῃς αὐτόν; Εἰς οὐρανόν; Ἀλλὰ φθάνει σε τῷ πτερῷ· εἰς θάλασσαν, ἀποδύσῃ δὲ τὸν χιτῶνα; Ὁ δέ σου προαπεδύσατο· κατὰ γῆν; Τῷ τόξῳ σε φθάνει. Εἶδες τὸν Ἔρωτα; Εἶδες τὸ πῦρ, τὰ τόξα, τὴν γύμνωσιν, τὸ πτερόν; Εἶτα σὺ μόνος ἐλεύθερος ἔρωτος; Σὺ μόνος; » Ἐγὼ δὲ πρὸς αὐτόν « ἔα με σωφρονεῖν, ὠγαθέ· τοὺς γὰρ σώφρονας θεοὶ φιλοῦσι καὶ στυγοῦσι τοὺς κακούς. »

Puis le rêve effrayant d'Hysminias :

> Alors, à peu près au milieu de la nuit, je fais un songe extrêmement effrayant : je vois entrer dans ma chambre une foule innombrable, une multitude confuse d'hommes, de femmes, de jeunes gens, de jeunes filles. Ils avaient tous une torche à la main droite. La gauche, à la façon des esclaves, était sur leur poitrine. Au milieu le jeune homme qui se trouvait sur le couronnement du mur, l'Éros peint, le roi inspirant la crainte, assis de nouveau sur un trône d'or. Sa voix comme le tonnerre résonne avec fracas à mes oreilles : « Le voilà devant nous le puissant, l'homme libre, que ne font pas trembler mes traits, qui ne craint pas mes ailes, insulte mon feu, rougit de ma nudité, qui se moque de moi parce que je suis un enfant, loue le peintre d'avoir rejeté les roses, qui a dédaigné ma chère Hysminé, et que les dieux chérissent comme un homme vertueux ! » Moi on me traînait pitoyablement, j'étais tout tremblant, tout muet, inerte, écroulé à terre. (*Hysminé et Hysminias* 3.1.1-4.)
>
> Καὶ δή με περὶ μέσην νύκτα κατακοιμώμενον ἐνύπνιον ἦλθεν ὄνειρος μάλα φοβερός· ὁρῶ γὰρ περὶ τὸ δωμάτιον εἰσιὸν πλῆθος οὐκ εὐαρίθμητον, ὄχλον σύμμικτον ἀνδρῶν, γυναικῶν, νεανίσκων, παρθένων· λαμπαδηφόροι πάντες τὴν δεξιάν, τὴν γάρ τοι λαιὰν περὶ τὸ στῆθος εἶχον δουλοπρεπῶς. Καὶ μέσον τὸ περὶ τὸ τοῦ κήπου θριγγίον μειράκιον, τὸν γεγραμμένον Ἔρωτα, τὸν βασιλέα, τὸν φοβερὸν ἐκεῖνον, ἐπὶ τοῦ χρυσοῦ καὶ πάλιν δίφρου καθήμενον· ὡς ἐκ βροντῆς δέ μοι κατερράγη φωνὴ πρὸς ἡμᾶς τὸν δυνάστην, τὸν ἐλεύθερον, τὸν μὴ φρίσσοντά μου τὸ βέλος, [...] ὃν ὡς σώφρονα φιλοῦσι θεοί. Ἐγὼ δ' εἱλκόμην ἐλεεινῶς, ὅλος ἔντρομος, ὅλος ἄφωνος, ὅλος νεκρὸς καὶ κατὰ γῆν κείμενος.

Hysminias devient ainsi esclave du tyran Éros et souffre le reste de la nuit des tourments physiques de l'amour. Les ressemblances de style et du langage imagé – la douleur, la passion, l'esclavage, les reproches – sont évidentes, mais il faut aussi remarquer la subversion de la situation narrative : dans la *Vie*, les douleurs de l'ascèse, mêlées d'un certain plaisir, sont destinées à combattre les désirs intérieurs « qui nous imposent un esclavage » ; dans le roman, ce même combat contre la passion de la part du chaste Hysminias mène justement à l'esclavage et aux douleurs de l'amour.

Deux observations permettent de résumer cette comparaison entre les deux textes. Premièrement, l'ambiguïté de la « spiritualité érotique » qui marque la relation entre les deux genres littéraires : le désir chrétien de Dieu et le désir sexuel de l'aimé. Deuxièmement, la relation facétieuse qui, grâce à la relation architextuelle très spéciale, peut s'établir entre un texte hagiographique et un texte romanesque. En tenant compte de la tendance de Makrembolitès à jouer avec les motifs littéraires et à les subvertir – comme nous l'avons vu dans l'analyse de sa relation avec son modèle *Leucippe et Clitophon*[72] – je serais tentée d'avancer qu'il a joué avec *La Vie de saint Cyrille* et avec les conventions du genre hagiographique et qu'il a élaboré la description de l'empereur Alexis pour l'adapter à celle de l'empereur nouveau, jeune et *érotikos*, Manuel. Cependant, compte tenu de la date que j'accepte pour le roman de Makrembolitès – fin des années 1130, sur la base de la supposition que son roman a été écrit avant

72. Voir ci-dessus, p. 61-71.

le roman de Théodore Prodrome – et de celle proposée par Mullett pour la *Vie* de Katasképenos – les années 1140 –, il semble plutôt que c'est l'hagiographe qui transforme et subvertit les conventions du roman. Je voudrais souligner encore une fois que la question de la datation des romans reste ouverte ; mais je soutiens aussi que, quelle que soit la relation entre deux textes comme ceux de Makrembolitès et Katasképénos, elle est là – même si nous ne pouvons pas établir avec certitude la nature exacte de cette relation romanesque-hagiographique.

Les narrations historiques, spirituelles – et romanesques

J'ai choisi d'examiner ensemble les deux grands genres narratifs – l'historiographie et l'hagiographie – justement parce qu'ils reprennent et adaptent tous deux des discours provenant du roman de manière intéressante, mais aussi parce qu'ils sont en rapport étroit avec un thème majeur des Byzantins : la providence divine. C'est à cause de cela que leur étude entraîne des problèmes parallèles : la frontière entre faits et fiction, la longue tradition fondée sur le recyclage en même temps que la transformation et la réécriture dans un but politique et idéologique.

L'historiographie – et avant tout la narration historique ciblée que l'on appelle Histoire – connaît une période d'épanouissement aux XIe et XIIe siècles, mais aussi un renouvellement : une nouvelle confiance linguistique et structurelle apparaît, initiée par Michel Psellos et poursuivie par Anne Comnène et les autres historiens comnènes. Cela doit être lié non seulement au développement du genre historique en soi, mais aussi à l'intérêt croissant pour la représentation narrative : le portrait littéraire, la structure narrative et le rôle du narrateur. Un tel développement pouvait se produire plus facilement dans l'histoire plutôt que dans la chronographie : un récit ciblé est plus facile à manipuler qu'une chronique longue et exhaustive[73]. Ainsi lorsque Nicéphore Bryennios, Anne Comnène, Jean Cinnamos et Nicétas Choniatès racontent les événements survenus au

73. Les réflexions qui suivent ont été présentées dans E. C. Bourbouhakis – I. Nilsson, « Byzantine Narrative… » (cit. à la n. 57).

cours de différentes périodes entre 1081 et 1204, ils peuvent imposer au passé une unité plus formelle et créer de cette manière un récit très proche de l'histoire narrée. Par cette concentration sur une seule histoire du passé – par opposition avec la série d'événements et de faits manifestement hétérogènes qui constituent une histoire universelle –, les historiens de cette époque pouvaient employer certains procédés narratifs essentiels pour une narration efficace, surtout l'alternance entre « scène » et « sommaire ». Ces deux procédés littéraires, identifiés par Gérard Genette, sont employés par le narrateur pour régler la vitesse narrative[74]. En bref, on peut raconter en mille pages des faits survenus en vingt-quatre heures (*scène*), ou l'on peut résumer en une seule phrase la vie entière d'un homme (*sommaire*). Nous avons déjà vu des exemples de cela dans les romans, où les narrateurs guident adroitement leur lecteur à travers l'histoire, tantôt à grande vitesse, tantôt lentement et de manière détaillée[75]. Manassès, même s'il écrit une chronique, agit de cette façon.

Une alternance de rencontres mises en scène de manière dramatique et de rapports sur le cours compliqué des événements donne au flux narratif une vitesse variable. Une telle adaptation d'éléments esthétiques dans l'historiographie est liée au besoin de s'attarder sur certains aspects et d'en résumer ou même d'en passer sous silence d'autres, sans pour autant donner l'impression de les omettre. Il est paradoxal de constater que c'est justement cette dextérité littéraire qui a entraîné la confiance disproportionnée que nous nourrissons à l'égard de ces ouvrages historiques, considérés comme des sources. À cause de l'emploi de procédés narratifs que souvent – et à tort – nous associons avec la fiction, ces ouvrages satisfont notre besoin de réduire la complexité des événements d'une période à un petit nombre de thèmes historiques cohérents, comme le déclin de l'Empire dans le cas de Nicétas Choniatès, ou son épanouissement, dans celui de George Akropolitès. Ces auteurs y sont parvenus en offrant un récit particulier auquel les événements étaient liés, tandis que ces événements se confirmaient l'un l'autre et servaient à faire progresser l'histoire.

74. G. Genette, *Figures III*, Paris, 1972, p. 122-144.

75. Sur l'emploi de « scène » et de « sommaire » dans le roman de Makrembolitès, voir I. Nilsson, *Erotic Pathos…* (cit. à la n. 53), p. 79-83 et p. 192-193.

L'organisation d'une chronique traditionnelle était bien différente : une séquence rapide d'événements présentés de façon paratactique, c'est-à-dire avec peu ou pas de subordination pour indiquer les liens de cause à effet. L'historiographie narrative et ciblée, en revanche, offrait beaucoup d'autres possibilités : la séquence était plus souvent présentée comme conditionnée par les circonstances et le résultat donnait une impression d'évolution des événements, d'une intrigue. Cela est déjà clair dans la *Chronographie* de Psellos : des événements provoquent des changements dans le caractère et la conduite du jeune empereur Basile II, changements qui, à leur tour, le conduisent à modifier sa manière de gouverner et sa politique[76]. Chaque partie du récit contribue à renforcer l'unité, de manière que les parties finales ne puissent être comprises sans une connaissance des parties antérieures.

En même temps apparaît une tendance à l'épisodique, plus évidente, par exemple, chez Anne Comnène. Dans son *Alexiade*, la mauvaise foi des croisés latins et normands est illustrée dans des vignettes vivantes, complétées par des discours dramatiques[77]. Les événements narrés ou dramatisés ne font pas nécessairement avancer l'action autant qu'ils dévoilent les qualités fondamentales des principaux acteurs : le père d'Anne, Alexios, est confiant et sérieux ; Bohémond, le Normand ambitieux, est malhonnête et perfide. Cette manière de souligner le caractère profond et immuable des individus, ainsi que leurs attributs « nationaux » ou plutôt ethniques, est une sorte de « réductionnisme » narratif ; chacun se montre à plusieurs reprises agissant en fonction de sa nature profonde. Une représentation épisodique analogue apparaît chez Manassès, qui écrit une chronique d'une nouvelle manière : il enchaîne des événements les uns aux autres au moyen d'interventions d'auteur, de maximes et d'*ekphraseis* vivantes, il raconte tout du début à la fin mais sans développement historique prononcé. Il imite et plagie plutôt

76. Sur ces stratégies narratives, voir E. Pietsch, *Die* Chronographia *des Michael Psellos : Kaisergeschichte, Autobiographie und Apologie* (Serta Graeca, 20), Wiesbaden, 2005.

77. Pour une description de la technique narrative dans l'*Alexiade*, voir M. Mullett, « Novelisation in Byzantium... » (cit. à la n. 62), p. 8-14.

comme un poète, mais sa matière est manifestement historique[78]. Et de temps à autre on a l'impression que le narrateur est aussi important que les personnages qu'il décrit – ce qui est clairement le cas aussi chez Psellos ou Anne Comnène.

Cette fonction des personnages littéraires comme un pivot autour duquel le récit s'organise n'est pas une invention byzantine. La littérature ancienne nous fournit plusieurs exemples de cet usage, depuis l'*Odyssée* d'Homère jusqu'aux *Vies parallèles* de Plutarque. La littérature chrétienne avait aussi inspiré aux Byzantins un intérêt prononcé pour la biographie[79]. La structure narrative anecdotique des Évangiles a été combinée avec l'amplitude biographique de textes comme la *Vie d'Apollonius de Tyane* de Philostrate ou la *Vie de Pythagore* de Jamblique, qui, tous deux, ont essayé d'illustrer le message de leur protagoniste par l'histoire de leur sagesse[80]. L'équivalent chrétien de ce genre, la Vie de saint, offrait à son tour une pierre de touche pour la vie chrétienne authentique ainsi qu'un modèle d'organisation narrative pour d'autres genres littéraires byzantins.

De même que les chroniques et les histoires anciennes ont fonctionné comme modèles pour des ouvrages historiques postérieurs, les Vies anciennes sont devenues des modèles pour une longue tradition de biographies sacrées. La *Vie de saint Antoine* et la *Vie de saint Syméon le Stylite* sont devenues des archétypes – tout comme la *Vie de sainte Marie l'Égyptienne* fonctionne comme hypotexte pour des Vies de femmes comme la *Vie de sainte Théoctiste*. Le genre s'est créé autour d'une série de *topoi* qui, par certains moyens narratifs, donnaient des « leçons chrétiennes » : le but du genre est expliqué dans le prologue de chaque Vie – elle doit être édifiante, instructive et exhorter à l'imitation[81]. Plusieurs

78. I. Nilsson, « Discovering Literariness in the Past... » (cit. à la n. 29).

79. Sur le genre biographique, voir A. Momigliano, *The Development of Greek Biography*, Cambridge (Mass.), 1993 (2e éd.) ; B. Gentili – G. Cerri, *History and Biography in Ancient Thought*, Amsterdam, 1988 (d'abord paru en italien sous le titre *Storia e biografia nel pensiero antico*, Bari 1983).

80. P. Cox, *Biography in Late Antiquity : A Quest for the Holy Man*, Berkeley, 1983 ; T. Pratsch, *Der hagiographische Topos : griechische Heiligenviten in mittelbyzantinischer Zeit*, Berlin – New York, 2005, p. 399-402.

81. Sur les *topoi* hagiographiques, voir T. Pratsch, *op. cit.*, et *id.*, « Rhetorik in der byzantinischen Hagiographie : Die *Prooimia* der Heiligenviten », dans *Theatron*... (cit. à

Vies « typiques » peuvent ainsi être vues comme des « catalogues » d'épisodes indépendants, souvent présentés sous forme de tableaux vivants, avec une fonction didactique prononcée. Entre les épisodes il n'y avait pas d'interdépendance narrative solide. On pourrait même placer les épisodes dans un ordre différent, sans que cela ait un effet sérieux du point de vue du développement : il n'y avait pas un début, un milieu ou une fin clairs, à part la naissance et la mort du saint. Une Vie a tout simplement une logique narrative propre à elle[82].

Ce caractère littéraire découle d'une approche compositionnelle qui n'est constituée que par le développement, la variation ou la multiplication des épisodes, plutôt que se fonder sur une structure censée les unifier. Cela peut sembler moins sophistiqué, mais une accumulation épisodique de ce type n'aurait pas ainsi perduré si elle n'avait pas servi son public. Une organisation épisodique ou sérielle d'événements, liés par association plutôt que par une unité strictement formelle, peut en effet se montrer très efficace pour les lecteurs ou les auditeurs. Elle rend possible l'organisation d'une matière anecdotique et disparate, et peut, surtout d'un point de vue esthétique, donner beaucoup de suspense, de charme et de poésie[83]. Il s'agit d'une autre esthétique que la nôtre, comme je l'ai déjà fait remarquer à propos de l'imitation artistique : la répétition avec variation devient une technique littéraire fondamentale en même temps qu'elle satisfait l'attente du public par l'emploi, sous une forme nouvelle, d'une matière déjà connue.

S'agissant d'une matière historique ou chrétienne, les historiens renouent avec le récit majeur de la providence divine et le mouvement

la n. 68), p. 377-408. Sur l'hagiographie comme genre didactique, voir C. Constantinou, « Women Teachers in Early Byzantine Hagiography », dans J. Féros Ruys [éd.], *« What Nature Does Not Teach » : Didactic Literature in the Medieval and Early-Modern Periods* (Disputatio, 15), Turnhout, 2008, p. 191-206.

82. Cf. l'organisation des images dans certaines icônes byzantines, disposées non pas selon un ordre chronologique mais plutôt selon leur signification spirituelle. Voir I. Brändén, « The *Vita* Icons of St Nicholas », *Bysantinska sällskapet : Bulletin* 24 (2006), p. 18-26.

83. W. Ryding, *Structure in Medieval Narrative*, The Hague, 1971, p. 44. Cf. N. Partner, *Serious Entertainments : The Writing of History in Twelfth-Century England*, Chicago – Londres, 1977, surtout p. 203.

narratif implicite de l'eschatologie chrétienne. Cela veut dire que nous pouvons avoir la sensation que la structure épisodique et paratactique de la chronique ou de la Vie manque de cohésion, mais pour les Byzantins il y avait une ligne narrative qui fonctionnait au niveau de la providence divine[84]. La signification du récit – la signification de la vie en soi – ne pouvait en tout cas pas être comprise par l'homme – Dieu seul connaissait le récit dans son entier.

Cette théologie prônant une compréhension limitée et partielle des événements avait une correspondance formelle avec la lecture et – avant tout – avec la réception auditive du public byzantin[85]. On lisait rarement de longs textes en solitaire à Byzance ; plus souvent, on écoutait la lecture à haute voix d'un texte, comme s'il s'agissait d'un feuilleton : une Vie de saint dans le réfectoire d'un monastère ou un roman à la cour ou dans la maison d'un patron influent. Si la réception ne doit pas être considérée comme décisive pour l'organisation narrative, il ne faut pas pour autant l'ignorer. Une véritable cohérence narrative suppose une lecture cohérente du début jusqu'à la fin. Mais beaucoup de textes emblématiques de la technique narrative à Byzance, comme les chroniques et les Vies, fonctionnent plutôt en tant que réservoir d'histoires assez courtes et indépendantes, liées les unes aux autres par un seul principe organisateur, la vie d'un certain saint ou l'année de l'indiction[86]. Des extraits mémorables étaient ensuite prélevés, puis rassemblés dans des ménologes, des calendriers ecclésiastiques, qui devenaient ainsi des miscellanées narratives avec des épisodes courts, lus à haute voix le jour de la fête du saint. De ce point de vue, on pourrait même soutenir que la structure narrative d'ensemble d'un texte n'avait qu'une faible importance.

84. Cf. H. White, « The Value of Narrativity... » (cit. à la n. 2), sur la « chronologie de Dieu » comme intrigue principale (« *the plot* ») de la chronique chrétienne.

85. Voir G. Cavallo, *Lire à Byzance* (Séminaires byzantins, 1), Paris, 2006, surtout p. 47-66. Cf. aussi P. A. Agapitos, « Writing, Reading and Reciting (in) Byzantine Erotic Fiction », in B. Mondrain [éd.], *Lire et écrire à Byzance* (Centre de recherche d'histoire et civilisation de Byzance, Monographies, 19), Paris, 2006, p. 126-175.

86. Cf. la technique compositionnelle et « la culture de la syllogè », décrites ci-dessus, p. 95 et 98.

On trouve les mêmes principes esthétiques et littéraires dans les romans, qui, même s'ils montrent une unité narrative plus prononcée – le début mène jusqu'à la fin dans une succession causale d'événements –, sont divisés en épisodes assez indépendants, donnant ainsi des textes d'une longueur telle qu'ils pouvaient être lus en une séance[87]. Les romans aussi – les romans anciens aussi bien que les romans byzantins – étaient employés comme « mines d'extraits » : on y prélevait des passages plus ou moins indépendants – des *ekphraseis*, des maximes ou d'autres phrases remarquables – pour les rassembler en florilèges à la disposition d'écrivains ultérieurs[88].

Ces deux procédés – répétition avec variation, considérée comme principe esthétique, et, au niveau pratique, recyclage des textes sous la forme d'extraits incorporés dans de nouveaux textes – expliquent en grande partie le caractère de la littérature byzantine. Ils expliquent aussi partiellement l'omniprésence du discours romanesque au XIIe siècle, dans des textes aussi bien historiques qu'hagiographiques. Comme auparavant, on emploie l'imitation et le recyclage, on copie et réécrit ; mais plus qu'auparavant, on joue avec la matière littéraire, on l'assimile, on fait à partir d'elle de nouvelles créations, on s'affranchit des limites – on transforme. De ce fait, il est très important que nous apprenions à regarder au-delà des frontières : frontières entre genres littéraires, bien sûr, mais aussi entre sacré et profane, érudit et vulgaire. La perspective narrative peut être utilisée comme une méthode unificatrice permettant de réduire plus facilement les écarts, de s'affranchir des limites alléguées et d'avoir une vue générale sans devenir superficiel.

Mon but n'est pas de démontrer que toutes les stratégies littéraires, au XIIe siècle, dérivent du roman : ce serait arbitraire. Ce que je voudrais

87. Cf. la division des romans anciens, sur laquelle voir T. Hägg, « Die *Ephesiaka* des Xenophon Ephesios – Original oder Epitome ? », CM 27 (1966 [1969]), p. 118-161 repris dans L. B. Mortensen – T. Eide [éd.], *Parthenope : Studies in Ancient Greek Fiction (1969-2004)*, Copenhague, 2004, comme nº 6 ; I. Nilsson, *Erotic Pathos...* (cit. à la n. 53), p. 93-94.

88. Voir surtout les collections d'extraits du roman de Manassès : O. Lampsidis, « Les "gnomologia" tirés de la Chronique de K. Manassès », Byz 55 (1985), p. 118-145, et I. Nilsson – E. Nyström, « To Compose, Read and Use a Byzantine Text... » (cit. à la n. 34).

plutôt montrer, c'est la manière dont n'importe quel type de production littéraire – sans tenir compte du genre – est uni par des rapports variés, plus ou moins étroits : surtout une littérature comme celle de Byzance, fondée sur l'imitation – sur la transtextualité. La séparation type entre faits et fiction est à ce sujet sans pertinence, parce que les stratégies et les techniques sont les mêmes. Et comme on l'a déjà noté, notre idée moderne que l'histoire ne doit pas être divertissante parce qu'elle risque alors de se mêler à la fiction, n'est qu'une idée moderne. Pour les lecteurs médiévaux, en Occident comme à Byzance, nos distinctions sont sans importance. Par conséquent, quand des byzantinistes emploient des mots comme « populaire » ou « romanesque » en tant qu'« insultes » dirigées contre les historiens byzantins, ils se trompent ; un écrivain comme Constantin Manassès était évidemment fier – tout comme des historiens plus estimés tels Michel Psellos et Nicétas Choniatès – d'écrire d'une manière divertissante et captivante[89]. Et les romans offraient justement des procédés appropriés.

89. Sur l'*Histoire* de Choniatès et ses stratégies romanesques, voir E. C. Bourbouhakis, « *Exchanging the Devices of Ares...* » (cit. à la n. 25). Voir aussi, sur Psellos, R.-J. Lilie, « Fiktive Realität : Basileios II. und Konstantinos VIII. in der "Chronographia" des Michael Psellos », in *Theatron...* (cit. à la n. 68), p. 211-222.

IV

LA NARRATIVITÉ DE LA RHÉTORIQUE : *EKPHRASIS* ET PANÉGYRIQUE

Nous commencerons ce chapitre avec un épisode tiré une fois encore de la *Synopsis chronikè* de Constantin Manassès. Il s'agit d'un passage que j'ai déjà eu l'occasion de mentionner, mais que nous n'avions pas examiné en détail : la notice sur la guerre de Troie. Manassès consacre plus de quatre cents vers à cette guerre, beaucoup plus que la plupart des chroniqueurs byzantins[1]. Il signale ouvertement qu'il ne fera pas usage de la version homérique[2]. Étant donné que dans d'autres parties de la chronique il emploie un langage imagé et un style homérique, on se demande pourquoi ici il renonce explicitement à Homère. Je pense qu'il donne une indication dans l'ouverture du passage :

> Voulant narrer historiquement ce combat
> Comme les historiens le font à ce propos,
> Et comme je ne vais pas le narrer comme le rapporte Homère,
> J'en demande excuse auprès des hommes savants :

---

1. Voir I. Nilsson, « From Homer to Hermoniakos : Some Considerations of Troy Matter in Byzantine Literature », *Troianalexandrina* 4 (2004), p. 9-34, sur Manassès voir surtout p. 18-22, et *ead.*, « Discovering Literariness in the Past : Literature vs. History in the *Synopsis Chronike* of Konstantinos Manasses », in P. Odorico – P. A. Agapitos – M. Hinterberger [éd.], *L'Écriture de la mémoire : la littérarité de l'historiographie* (Dossiers byzantins, 5), Paris, 2006, p. 15-31 (voir p. 23-26).

2. La remarque de Manassès est le plus souvent interprétée comme une référence à Dictys de Crète et sa fictive *Éphéméride de la guerre de Troie* (IIIe ou IVe s.), sur laquelle voir S. Merkle, « Telling the True Story of the Trojan War : The Eyewitness Account of Dictys of Crete », dans J. Tatum [éd.], *The Search for the Ancient Novel*, Baltimore, 1994, p. 183-196. Traduction française par G. Fry, *Récits inédits sur la guerre de Troie (L'Iliade latine de Baebius Italicus, l'Éphéméride de la guerre de Troie de Dictys de Crète, Histoire de la destruction de Troie de Darès de Phrygie)*, Paris, 2004. Sur Manassès et Dictys, voir I. Nilsson, « From Homer to Hermoniakos... » (cit. à la n. 1), p. 20.

Homère, en effet, doux comme du miel, manie sa langue
Et ses discours enchanteurs en employant des procédés habiles,
Mais çà et là il tord et déforme l'histoire. (*Synopsis chronikè* 1111-1118.)

ταύτην ἐγὼ βουλόμενος τὴν μάχην ἱστορῆσαι
καθὼς τοῖς ἱστορήσασι γράφεται περὶ ταύτης,
καὶ μέλλων λέγειν, οὐ καθὼς Ὅμηρος ἀναγράφει,
συγγνώμην ἐξαιτήσομαι παρὰ τῶν εὐγνωμόνων·
Ὅμηρος γὰρ ὁ μελιχρὸς τὴν γλῶτταν καὶ θελξίνους
μεθόδοις χρώμενος σοφαῖς οἰκονομεῖ τοὺς λόγους,
ἐνιαχοῦ δὲ τὰ πολλὰ στρέφει καὶ μετατρέπει·[3]

Selon Manassès, donc, le style et la langue d'Homère sont vraiment admirables, mais Homère « tord » ou déforme l'histoire. Cela pourrait se rapporter à la réputation ancienne d'Homère comme menteur[4], mais je pense que Manassès veut plutôt dire qu'Homère raconte les événements d'une manière mal structurée et en désordre – en termes modernes, sa technique narrative ne « fonctionne » pas. Manassès donne alors sa propre version de la guerre de Troie, fondée sur d'autres sources mais dans un style partiellement « homérique », ce qui montre son vif intérêt pour trouver une forme adaptée à la matière qu'il veut raconter[5]. La matière de Troie possède un grand potentiel romanesque et narratif, et Manassès choisit de raconter cette histoire en employant des procédés qui rappellent le roman ancien et byzantin. Le récit commence par un épisode bien

3. Éd. O. Lampsidis, *Constantini Manasses Breviarium Chronicum* (CFHB, 36, 1), Athènes, 1996 ; la traduction est la mienne.

4. Sur la véracité d'Homère dans la littérature ancienne, voir par ex. Hérodote, *Hist.* II, 116-117 et 120 ; Thucydide, *Hist.* I, 10.3. Dans la littérature byzantine, voir Jean Caminiatès, *Sur la prise de Thessalonique* 11.3-5, traduction française par P. Odorico in *Thessalonique : chroniques d'une ville prise*, Toulouse, 2005, p. 69 ; aussi la version de Grottaferrata de *Digénis Akritas*, chant 4, vers 27, traduction française par C. Jouanno in *Digénis Akritas, le héros des frontières. Une épopée byzantine*, Turnhout, 1998, p. 223 avec n. 63.

5. Sur Manassès et ses sources probables, voir E. Jeffreys, « The Judgment of Paris in Later Byzantine Literature », Byz 48 (1978), p. 112-131, p. 124, n. 58, et *ead.*, « The Attitude of Byzantine Chroniclers Towards Ancient History », Byz 49 (1979), p. 199-238, p. 212-214 ; O. Lampsidis [éd.], *Constantini Manasses Breviarium Chronicum* (CFHB, 36, 1), Athènes, 1996, p. XLVIII-XLIX.

connu : le rêve d'Hécube et la naissance de son fils Pâris (Alexandre), qui est élevé par des bergers jusqu'à ce que Priam le reconnaisse comme son fils, croyant ainsi pouvoir échapper au malheur annoncé en cas de naissance d'un garçon. À ce point (vers 1145), le narrateur Manassès interrompt son récit et informe le lecteur qu'il s'agit d'une erreur :

Mais les fils de la Fortune ne pouvaient pas être défilés
Et ce qui est définitivement déterminé ne saurait être renversé :
Alexandre a tué un membre de sa famille,
Sans doute ne l'a-t-il pas fait à dessein, mais il a commis un meurtre. (*Synopsis chronikè* 1145-1148.)

ἀλλ' ἦσαν ἀμετάκλωστα τα νήματα τῆς τύχης
καὶ τὸ καθάπαξ κυρωθὲν οὐκ ἦν ἀναλυθῆναι·
ὁ γὰρ Ἀλέξανδρος τινα τῶν ομογνίων κτεινας,
οὐκ ἑκουσίαις μὲν ὁρμαῖς πλὴν ὅμως δράσας φόνον.

Pâris est envoyé à Sparte, où il est aimablement reçu par Ménélas (1149-1151). Survient alors l'événement qui va provoquer la guerre : l'amour entre Pâris et la belle Hélène, introduit par Manassès au moyen d'une invocation d'Éros :

Le voilà ton jeu, Éros, tyran de tous les hommes,
Le voilà ton jeu et le germe de l'hostilité
D'où tu as allumé le feu furieux de la guerre. (*Synopsis chronikè* 1152-1154.)

ἐνταῦθα σου τὸ παίγνιον, τύραννε πάντων Ἔρως,
ἐνταῦθα σου τὸ παίγνιον καὶ τὸ τῆς ἔχθρας σπέρμα,
ὅθεν ἀνῆψας λιπαρὰν κάμινον τοῦ πολέμου.

La suite est connue. Ménélas part en voyage et Pâris, resté seul à la maison, aperçoit Hélène, décrite par Manassès dans une *ekphrasis* traditionnelle de dix vers (1157-1167) qui souligne sa beauté extrême et s'achève par une remarque sur son origine :

Son cou était long, très blanc, d'où le mythe
Qu'Hélène aux beaux yeux était née d'un cygne. (*Synopsis chronikè* 1166-1167.)

δειρὴ μακρά, κατάλευκος, ὅθεν ἐμυθουργήθη
κυκνογενῆ τὴν εὔοπτον Ἑλένην χρηματίζειν.

Vous vous rappelez que Léda, la mère d'Hélène, est tombée enceinte après avoir été séduite par Zeus, transformé en cygne. Mais revenons-en au récit de Manassès : Pâris voit Hélène, il tombe follement amoureux d'elle, Hélène de son côté succombe à l'amour et ils décident de s'enfuir ensemble. Cela est résumé en trois vers :

> Quand Alexandre la voit, il est pris par sa beauté ;
> Et à quoi bon donner tous les détails et raconter une longue histoire ?
> Il l'enlève, consentante, il s'enfuit… (*Synopsis chronikè* 1168-1170.)
>
> ὁρᾷ ταύτην Ἀλέξανδρος, ἁλίσκεται τῷ κάλλει·
> καὶ τί πολλὰ καὶ περιττὰ μακρηγορεῖν καὶ γράφειν;
> ἁρπάζει ταύτην θέλουσαν, φυγὰς ἀποδιδράσκει…

Nous avons dans cet épisode tous les ingrédients d'un roman grec traditionnel : le pouvoir de Tychê (la Fortune), les jeux excitants – ou bien cruels – d'Éros, la description de la beauté de l'héroïne, le coup de foudre et la fuite en mer. L'invocation d'Éros aux vers 1152-1154 présenté comme un tyran malicieux, en associant le feu de l'amour et le feu de la guerre, semble même faire directement allusion à la production contemporaine de romans à Constantinople, d'autant plus que Manassès était lui-même un romancier. La remarque de l'auteur qui clôt l'épisode – « et à quoi bon donner tous les détails et raconter une longue histoire ? » – fonctionne alors comme un clin d'œil, un signe adressé au public qui connaît déjà le mythe ainsi que la manière dont on raconte ce type d'histoire romanesque ; le narrateur dit : « Eh bien, nous savons tous ce qui va se passer maintenant… » Manassès joue ainsi avec des textes et des genres littéraires bien connus, quand il compose ce roman miniature : une histoire d'amour tenant en moins de trente vers, insérés dans sa version de la guerre de Troie, à son tour insérée dans sa chronique du monde[6].

6. Sur la signification d'un tel jeu littéraire, considéré d'un point de vue plutôt idéologique selon le modèle de H. White, voir I. Nilsson, « Discovering Literariness in the Past… » (cit. à la n. 1), p. 26 ; H. White, « Storytelling : Historical and Ideological », in R. Newman [éd.], *Centuries' Ends, Narrative Means*, Stanford, C.A., 1996, p. 58-78 (voir p. 71-74).

Les outils que Manassès utilise ici sont ceux de la rhétorique : pour pouvoir exprimer la tradition narrative – le pouvoir romanesque et narratif de la matière de Troie, bien connu de ses lecteurs byzantins – il emploie des procédés rhétoriques comme l'*ekphrasis*. Une grande narration historique peut ainsi contenir, inséré, un « roman », qui donne à l'ouvrage un ton romanesque variable selon la partie considérée. Nous allons considérer les procédés rhétoriques employés par Manassès (et par d'autres auteurs byzantins) – les éléments narratifs avec lesquels il a composé des récits plus ou moins longs. Nous allons aussi voir comment ces discours rhétoriques pouvaient fonctionner comme des narrations indépendantes, grâce, avant tout, aux allusions à la tradition narrative connue et utilisée par tout le monde. Il faut rappeler sur ce point que tous les auteurs byzantins avaient reçu une éducation, où ils apprenaient à utiliser les formes rhétoriques qui constituent les narrations de la littérature byzantine. Décisifs à ce propos étaient les exercices rhétoriques préliminaires (ou préparatoires), les *progymnasmata*.

La tradition des *progymnasmata*

Les *progymnasmata* remontent à l'Antiquité, où la rhétorique s'intéressait à la persuasion dans des contextes publics et politiques, comme les assemblées et les tribunaux[7]. Dans les exercices préparatoires on apprenait comment représenter divers personnages et diverses situations afin de parler à l'avantage de son client ou de soi-même. On apprenait aussi l'ordre dans lequel il fallait présenter ses arguments[8]. Il importe cependant de noter que les *progymnasmata* couvraient un domaine linguistique et littéraire beaucoup plus vaste que celui des études rhétoriques. Certes,

7. L. Pernot, *La Rhétorique dans l'Antiquité*, Paris, 2000 (traduction anglaise : *Rhetoric in Antiquity*, Washington, D.C., 2005) ; G. A. Kennedy, *Greek Rhetoric under Christian Emperors*, Princeton, N.J., 1983.

8. G. A. Kennedy, *Progymnasmata : Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*, Atlanta, 2003 (traduction avec introduction et notes) ; R. Webb, « The *Progymnasmata* as Practice », dans Y. L. Too [éd.], *Education in Greek and Roman Antiquity*, Leiden – Boston, 2001, p. 289-316.

ils se rapportaient surtout à l'éloquence publique, tellement importante dans les cités de l'Antiquité tardive, mais l'art de s'exprimer appris et pratiqué grâce aux *progymnasmata* était aussi déterminant pour la littérature. Cela est souligné déjà dans le premier traité sur le sujet que nous connaissions : les *Progymnasmata* du rhéteur Aelius Théon, écrit au IIe siècle de notre ère[9].

> [...] l'entraînement à ces exercices est absolument nécessaire non seulement aux futurs orateurs, mais encore à tous ceux qui veulent pratiquer l'art des poètes, des historiens ou d'autres écrivains. En effet, ce sont là en quelque sorte les fondements de toute forme de discours [...]. (Aelius Théon, *Progymnasmata*, p. 70.26-30 éd. Patillon.)

> [...] πάνυ ἐστὶν ἀναγκαῖον ἡ τῶν γυμνασμάτων ἄσκησις οὐ μόνον τοῖς μέλλουσι ῥητορεύειν, ἀλλὰ καὶ εἴ τις ἢ ποιητῶν ἢ λογοποιῶν ἢ ἄλλων τινῶν λόγων δύναμιν ἐθέλει μεταχειρίζεσθαι. Ἔστι γὰρ ταῦτα οἱονεὶ θεμέλια πάσης τῆς τῶν λόγων ἰδέας [...][10].

Des composants littéraires de ce genre non seulement faisaient partie des exercices des étudiants plus avancés, mais ils étaient aussi, comme le dit Théon, fondamentaux pour toute pratique des genres littéraires, historiques et philosophiques. C'était le cas dans l'Antiquité mais aussi à Byzance, car le système d'éducation n'a guère changé, et jusqu'à la chute de Constantinople en 1453 on fait usage des traités rhétoriques et littéraires des premiers siècles de notre ère[11]. À ce moment on avait déjà découvert et traduit les *progymnasmata* en Europe occidentale, ce qui montre leur importance même pour notre tradition littéraire aussi[12].

9. Cf. M. Heath, « Theon and the History of the Progymnasmata », GRBS 43 (2002/3), p. 129-160, qui place Théon au IIe s.

10. Édition et traduction par M. Patillon, *Aelius Théon, Progymnasmata*, Paris, 1997.

11. H. Hunger, *Die hochsprachlische profane Literatur der Byzantiner* (Handbuch der Altertumswissenschaft 12.5.1-2) (Munich 1978), vol. I, p. 92-120 ; A. Markopoulos, « De la structure de l'école byzantine : le maître, les livres et le processus éducatif », in B. Mondrain [éd.], *Lire et écrire à Byzance*, (Centre de recherche d'histoire et civilisation de Byzance, Monographies, 19), Paris, 2006, p. 85-96, avec maintes références.

12. Sur l'importance des *progymnasmata* dans la tradition européenne, voir A. N. Cizek, *Imitatio et tractatio. Die literarisch-rhetorischen Grundlagen der Nachahmung in Antike und Mittelalter*, Tübingen, 1994.

En effet, depuis l'Antiquité jusqu'à la période romantique au XVIIIe et au XIXe siècle encore, les *progymnasmata* ont influencé la production littéraire en Europe et – plus fondamentalement – ils ont influencé les modèles de textes et de pensée qui ont servi de base à toutes les formes orales et écrites utilisées.

Il est important de notre point de vue de noter aussi le rôle central joué par l'imitation en tant que méthode principale d'instruction : elle était à la base de toute forme d'entraînement rhétorique. Les étudiants copiaient et imitaient des modèles choisis à cause de leur forme et de leur style, et des exercices comme les *progymnasmata* étaient proposés pour les aider à assimiler et à maîtriser les qualités de leurs modèles littéraires. L'idée fondamentale était de copier une forme en la dotant d'un contenu nouveau ou de reprendre le contenu en le revêtant d'une nouvelle forme : les étudiants commençaient par des imitations simples et proches de l'original pour aboutir à des compositions plus libres et plus individuelles. Comme méthode de composition, l'imitation est ainsi apparentée aux principes et aux pratiques de l'amplification et de la variation[13]. Les exercices donnaient aux étudiants le moyen de s'exprimer : ils apprenaient la grammaire et la rhétorique et s'en tenaient à des procédés linguistiques qui rendaient certains modèles particulièrement utiles. Dans un tel système l'imitation devient un point essentiel entre la lecture et l'écriture : une manière de considérer la structure et le style simultanément, et non pas séparément[14].

Le traité le plus répandu et donc le plus influent – à Byzance comme en Occident – est constitué par les *Progymnasmata* d'Aphthonios, écrits vers la fin du IVe siècle[15]. Deux aspects surtout ont contribué à son succès : l'inclusion dans le traité d'exemples d'exercices et l'inclusion

13. Cf. Cizek, *Imitatio et tractatio*... (cit. à la n. 12), surtout p. 227-319 ; voir aussi ci-dessus, spéc. p. 25-30 et 94-98, sur l'imitation comme principe artistique.

14. Pour l'importance des façons de lire pour la compréhension des façons d'écrire (et vice versa) — et du coup pour la compréhension de la littérature byzantine — voir G. Cavallo, *Lire à Byzance* (Séminaires byzantins, 1), Paris, 2006, surtout p. 68 et p. 77. Voir aussi P. A. Agapitos, « Writing, Reading and Reciting (in) Byzantine Erotic Fiction », in *Lire et écrire à Byzance* (cit. à la n. 11), p. 126-175.

15. G. L. Kustas, *Studies in Byzantine Rhetoric* (Analekta Vlatadon, 17), Thessalonique, 1973, p. 22-23 ; M. Kraus, « Aphthonius and the *Progymnasmata* in Rhetorical Theory

du traité lui-même dans le *Corpus Hermogenianum*, une collection de traités de rhétorique très influente. L'autorité d'Aphthonios a empêché l'apparition d'un nouveau traité à Byzance, et entraîné la production d'un grand nombre de collections d'exemples fondées sur lui – comme celles de Jean le Géomètre (x[e] s.) ou de Nicéphore Basilakès (xii[e] s.)[16] – et des commentaires – comme ceux de Jean de Sardes (ix[e] s.), de Jean Doxapater (xi[e] s.) ou de Maxime Planude (xiii[e] s.)[17]. Nous ne prendrons en compte ici que quelques exemples. Considérons d'abord la liste des exercices proposés par Aphthonios pour savoir quels *progymnasmata* sont les plus pertinents pour nous dans notre recherche sur le discours romanesque[18].

1. *Mythos* (μῦθος) : la fable, sur le modèle des *Fables* d'Ésope ;
2. *Diégèma* (διήγημα) : le récit d'événement, tiré d'ouvrages dramatiques, historiques ou politiques que les élèves étudiaient ;
3. *Chreia* (χρεία) : la sentence morale, etc. ;
4. *Gnomé* (γνώμη) : le proverbe ;
5. *Anaskeuè* (ἀνασκευή) : la réfutation ;
6. *Kataskeue* (κατασκευή) : la confirmation ;
7. *Koinos topos* (κοινὸς τόπος) : le lieu commun ;
8. *Enkomion* (ἐγκώμιον) : l'éloge ;
9. *Psogos* (ψόγος) : la vitupération ;
10. *Synkrisis* (σύγκρισις) : la comparaison (dont on a déjà vu un exemple chez Psellos : cf. *supra*, p. 54-56) ;
11. *Ethopoéia* (ἐθοποιεία) : la caractérisation ou dramatisation d'un personnage historique ou fictif qui parle à la première personne ;
12. *Ekphrasis* (ἔκφρασις) : la description, par exemple, d'une personne, d'une chose, d'une saison ou d'un événement ;

and Practice », in D. Zarefsky – E. Benacka [éd.], *Sizing up Rhetoric*, Long Grove, I.L., 2008, p 52-69.

16. Éd. A. Littlewood, *The* Progymnasmata *of Ioannes Geometres*, Amsterdam, 1972 ; sur les *progymnasmata* de Basilakès, voir ci-dessous.

17. Schiffer, E. « Bemerkungen zur Auseinandersetzung mit Progymnasmata in byzantinischen Lehrschriften zur Rhetorik », in Rhoby – Schiffer [éd.], *Imitatio – Aemulatio – Variatio* (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffenlichungen zur Byzanzforschung, 21), Vienne, 2010, p. 237-242.

18. Une édition-traduction par M. Patillon vient de paraître in *Corpus Rhetoricum : Anonyme, Préambule à la rhétorique ; Aphthonios, Progymnasmata ; Pseudo-Hermogène, Progymnasmata*, Paris, 2008.

13. *Thesis* (θέσις) : l'examen d'une question, comme « Doit-on se marier ou pas ? » ou « La terre est-elle ronde ? » ;
14. *Nomou eisphora* (νόμου εἰσφορά) : la proposition de loi.

Les exercices 3 à 7 et 13 à 14 sont délibératifs, ils portent sur la rhétorique d'argumentation, employée surtout dans des circonstances judiciaires ; les exercices 8 à 12 font partie de la rhétorique épidictique, importante pour le panégyrique, où il s'agit de présenter une personne en bien ou en mal[19]. Les exercices 1 et 2 sont, pour ainsi dire, les plus liés à la narration et sont ainsi les plus importants pour nous ; mais les autres types d'exercices apparaissent aussi dans les textes que nous considérons ici : l'*ekphrasis*, la *gnomé*, et différentes formes d'éloge et de caractérisation.

Les instructions des *progymnasmata* d'Aphthonios ressemblent à celles du Pseudo-Hermogène, dont l'auteur est probablement antérieur à Aphthonios ; il y a cependant une différence décisive : chez le Pseudo-Hermogène, les exercices sont clairement destinés à la rhétorique pratique des rhéteurs professionnels et des juristes, tandis que chez Aphthonios cet aspect est absent, et les exercices sont adaptés à des buts plutôt littéraires. Nous prendrons comme exemple leur définition de l'exercice appelé *diégèma*. Le Pseudo-Hermogène distingue quatre types de *diégèmata* : (1) mythique, (2) fictif (*plasmatikon*), appelé aussi dramatique (*tragikon*), (3) historique et enfin (4) politique ou civil (*politikon*) ; mais il ne traite que de ce dernier afin de se concentrer sur les faits propres au cas considéré[20]. Chez Aphthonios, cet aspect important de la rhétorique politique et juridique ne constitue pas le thème central. Selon lui, un *diégèma* peut être une narration quelconque d'une expérience antérieure, du moment que cette expérience a abouti à l'état présent ; il s'agit donc de la narration d'une série d'événements qui ont conduit à la situation dans laquelle nous

19. L. Pernot, *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, 2 vol., Paris, 1993 ; pour une perspective moderne, voir les études dans M. Dominicy – M. Frédéric [éd.], *La Mise en scène des valeurs : la rhétorique de l'éloge et du blâme*, Lausanne – Paris, 2001.

20. (Pseudo)-Hermogène, *Progymnasmata* 2.3 ; traduction par M. Patillon (cité à la n. 18) avec n. 26.

nous trouvons maintenant[21]. Comme dans le cas d'une affaire judiciaire du type : il a tué mon mari, parce que mon mari avait volé sa voiture ou séduit son amie, et c'est à cause de cela que nous nous retrouvons ici devant un tribunal. Mais, semble-t-il, Aphthonios ne s'intéressait pas vraiment à la chose judiciaire. En effet, l'exemple d'un bon *diégèma* qu'il choisit serait exclu par le Pseudo-Hermogène : le mythe d'Adonis, expliquant pourquoi les roses sont rouges et pleines d'épines[22].

En considérant l'ordre dans lequel les exercices sont présentés, on comprend difficilement le but de cet arrangement ; on peut néanmoins discerner une échelle de difficultés croissantes. Dans le *mythos* et le *diégèma*, on apprend à présenter une matière puisée dans un répertoire varié de différentes façons, concises ou élaborées, avec des niveaux stylistiques différents. Dans la *chreia*, on apprend l'argumentation en employant la matière du répertoire : ici, on doit manier les différentes techniques pour présenter la matière – déjà traitée dans le *mythos* et le *diégèma* – mais aussi lui donner une forme délibérative à l'aide d'un modèle donné de structure. La *gnomé* vise la même habileté que la *chreia*, mais l'exercice implique un élargissement ; on doit ici argumenter dans un but général, jusqu'à ce qu'on arrive à la rhétorique démonstrative, avec tous ses *topoi* : lieux, personnes, temps et situations. L'*ekphrasis* est donc un exercice avancé, car on doit, dans cet exercice, montrer au lecteur ou à l'auditeur ce qui est décrit – l'animer, faire que le lecteur ou l'auditeur visualise. Il s'agit, sûrement, d'un art difficile.

On peut noter aussi que plusieurs de ces exercices coïncident avec des procédés littéraires que la narratologie moderne identifie et discute. Dans le chapitre précédent nous avons examiné comment les historiens byzantins manipulaient avec habileté l'alternance entre les deux types de narration, la « scène » et le « sommaire », afin de régler la vitesse narrative et de mettre ainsi en relief certains événements ou certains

21. Aphthonios, *Progymnasmata* 2.1-2.

22. Aphthonios, *Progymnasmata* 2.5. Sur ce motif mythique dans les *progymnasmata* de Procope de Gaza (env. 465-528), voir D. Westberg, « The Rite of Spring : Erotic Celebration in the *Dialexeis* and *Ethopoiiai* of Procopius of Gaza », in I. Nilsson [éd.], *Plotting with Eros : Essays on the Poetics of Love and the Erotics of Reading*, Copenhague, 2009, p. 187-211, surtout p. 203-210.

personnages[23]. Le « sommaire » peut être comparé au *diégèma* – texte narratif court sans trop de détails –, tandis que la « scène » ressemble beaucoup à l'*ekphrasis*, un texte descriptif qu'on ne doit pas considérer comme statique ou immobile. Ces deux types fondamentaux de textes peuvent créer ensemble un récit plus long, une *diégèsis*, terme qui désigne en général une narration plus longue et plus élaborée que le *diégèma*. Et c'est justement le cas dans les romans comnènes, ainsi que dans les modèles anciens[24].

Nous allons retourner à l'*ekphrasis* dans un instant ; c'est un discours fascinant du point de vue narratif et il demande un examen détaillé. Mais nous allons d'abord faire connaissance avec un autre exercice de grande importance pour la production littéraire, un exercice qui est aussi mis en valeur dans la théorie littéraire moderne : l'*ethopoéia* dramatique.

L'*ethopoéia* : Nicéphore Basilakès

Et pour cela, faisons connaissance d'un autre intellectuel de la Constantinople du XIIe siècle : Nicéphore Basilakès (env. 1115-*post* 1182). Nicéphore était de la même classe d'âge que Manassès et faisait partie des mêmes cercles à la cour des Comnènes. Il était doué, mais peut-être n'était-il pas très docile : il a été accusé d'hérésie et exilé dans les années 1150, mais les *progymnasmata* qui nous sont conservés ont, sans doute, été écrits alors qu'il était encore à la capitale, vers la fin des années 1130 ou le début des années 1140[25]. La collection, telle qu'elle a survécu,

23. Voir ci-dessus, p. 126-127.

24. Sur l'emploi des mots *diégèma*/*diégèsis* chez Makrembolitès, voir I. Nilsson, *Erotic Pathos, Rhetorical Pleasure : Narrative Technique and Mimesis in Eumathios Makrembolites' Hysmine & Hysminias*, (Studia Byzantina Upsaliensia, 7), Uppsala, 2001, p. 248-249. Voir aussi P. Roilos, *Amphoteroglossia : A Poetics of the Twelfth-Century Medieval Greek Novel*, Cambridge, M.A., 2005, p. 33-35, 199. Cf. M. Patillon, *La Théorie du discours chez Hermogène le rhéteur*, Paris, 1988 (2010).

25. Sur la carrière de Basilakès, voir P. Magdalino, « The *Bagoas* of Nikephoros Basilakès : A Normal Reaction ? », in L. Mayali – M. Mart [éd.], *Of Strangers and Foreigners (Late Antiquity – Middle Ages)*, Berkeley, 1993, p. 47-63. Sur la date de ses *progymnasmata*, voir C. Cupane, « Metamorphosen des Eros : Liebesdarstellung und

contient cinquante-six exemples de *mythos*, de *diégèma*, d'*ethopoéia*, de *gnomé*, d'*anaskeuè* et d'*enkomion*[26]. Basilakès, comme plusieurs de ses collègues, travaillait en tant que professeur de rhétorique, et il se peut que ces exercices aient été de vrais exemples pour les étudiants. Ce qui nous intéresse ici, c'est la créativité littéraire dont les *progymnasmata* de Basilakès font preuve[27]. Nous allons nous concentrer sur les *ethopoéiai*, vingt-sept monologues dramatiques à l'esprit vif, avec des titres de ce genre :

— Ce que Pasiphaé dirait pour s'être éprise d'un taureau (Τίνας ἂν εἴποι λόγους ἡ Πασιφάη, ταύρου ἐρασθεῖσα)
— Ce qu'Hadès dirait du fait que Lazare soit ressuscité des morts le quatrième jour (Τίνας ἂν εἴποι λόγους ὁ Ἄδης, τετραημέρου τοῦ Λαζάρου ἀνεγερθέντος)
— Ce que dirait la Théotokos lorsque le Christ changea l'eau en vin aux noces [de Cana] (Τίνας ἂν εἴποι λόγους ἡ Θεοτόκος, ὅτε μετέβαλεν ὁ Χριστὸς τῷ γάμῳ τὸ ὕδωρ εἰς οἶνον)
— Ce qu'Éros dirait à un bûcheron sur le point d'abattre Myrrha enceinte d'Adonis (Τίνας ἂν εἴποι λόγους Ἔρως, ἰδὼν δρυτόμον ἐπιχειροῦντα τέμνειν τὴν Μύρραν ἔτι ἐγκυμονοῦσαν τὸν Ἄδωνιν)[28]
— Ce que dirait un jardinier, en charge d'un jardin et ayant replanté un cyprès dans l'espoir d'obtenir des fruits, mais n'ayant pas réussi (Τίνας ἂν εἴποι λόγους κηπωρός, κήπου ἐπιμελούμενος καὶ μεταφυτευσάμενος καὶ κυπάριττον ἐπ᾽ ἐλπίδι καρπῶν καὶ τῶν ἐλπίδων ἀστοχήσας)
— Ce que Danaé dirait pour avoir été déflorée par Zeus transformé en or (Τίνας ἂν εἴποι λόγους ἡ Δανάη, ὑπὸ Διὸς εἰς χρυσὸν μεταβληθέντος διαπαρθενευθεῖσα)

Liebesdiskurs in der Byzantinischen Literatur der Komnenenzeit », in P. A. Agapitos – D. R. Reinsch [éd.], *Der Roman im Byzanz der Komnenenzeit* (Meletemata, 8), Frankfurt am Mein, 2000, p. 25-54 (en particulier, p. 33-34).

26. Édition (avec traduction italienne) par A. Pignani, *Niceforo Basilace : Progimnasi e monodie*, Napoli, 1983.

27. Souligné par S. Papaioannou, « On the Stage of *Eros* : Two Rhetorical Exercises by Nikephoros Basilakès », in M. Grünbart [éd.], *Theatron : Rhetorische Kultur in Spätantike und Mittelalter – Rhetorical Culture in Late Antiquity and the Middle Ages* (Millenium-Studien, 13), Berlin, 2007, p. 357-376.

28. Un des exercices examinés par Papaioannou, *ibid.*, avec *Progymnasmata* 23 (*diégèma* sur Myrrha).

L'objet d'une bonne *éthopée*, c'est donc d'écrire un monologue qui pourrait être prononcé par une personne donnée dans une situation déterminée ; un monologue dramatique en prose. L'exercice vient de l'Athènes classique et des discours juridiques qui étaient souvent écrits par des rhéteurs professionnels, mais dont le ton devait être adapté au caractère de la personne qui avait commandé le discours[29]. Comme c'était le cas pour les autres *progymnasmata*, la matière était tirée du répertoire littéraire et historique standardisé que tous avaient en commun et que tous apprenaient à manier justement par ces exercices.

Chez Basilakès, l'influence d'Aphthonios se reconnaît dans le choix des sujets mythologiques, souvent recommandés par Aphthonios, et aussi dans l'emploi d'un ton enjoué. Dans la période byzantine, le répertoire a toutefois été élargi avec une thématique chrétienne, et Basilakès mélange la matière chrétienne et la matière mythologique d'une façon peut-être inattendue. Mais on ne doit pas s'en étonner ; malgré la réputation de l'époque comnène comme un siècle sévère et strict, quantité d'ouvrages parodiques ou satiriques ont été écrits, dans lesquels les personnages de la Bible et de l'Église sont l'objet de railleries, comme le *Timarion*, où chrétiens et païens se rencontrent aux enfers, ou encore la satire fort méchante de la vie monastique dans les *Ptochoprodromika*[30].

Dans les *progymnasmata* de Basilakès, il y a aussi plusieurs motifs à connotation érotique. Le titre ne l'indique pas toujours, nous trouvons par exemple l'exercice : « Ce que dirait un jardinier, chargé d'un jardin et ayant replanté un cyprès dans l'espoir d'obtenir des fruits, mais sans y parvenir ». Le jardinier cultive des pommes parfaites et extraordinairement belles ; elles sont si belles qu'elles pourraient être la pomme qu'Aphrodite a donnée à Pâris. La compétence du jardinier consiste en sa capacité à contrôler le moment où les pommes sont mûres. Le cyprès, en revanche, ne porte pas

29. Cf. la remarque d'Aristote que le style de la langue doit s'accorder avec le personnage décrit (*to prepon*), et l'ouvrage de son élève Théophraste, *Les Caractères*, modèle important pour les caractères centraux de la nouvelle comédie (l'esclave stupide, la femme curieuse, etc.) mais aussi du roman grec ancien. Cf. aussi, beaucoup plus tard, la popularité de l'ouvrage de Jean de La Bruyère, *Les Caractères ou les Mœurs de ce siècle* (1688).

30. Voir ci-dessous, p. 191, 199-200 et 205-206.

de fruits, quelle que soit la sollicitude du jardinier. Cette histoire paraît bien innocente, mais vous vous souvenez peut-être de la signification de la pomme mentionnée auparavant : un symbole érotique dès l'Antiquité, surtout dans le mythe d'Aphrodite et de Pâris, ici explicitement cité[31]. La pomme est associée au flirt, au mariage, au sexe. Le jardinier de Basilakès réussit les pommes, mais il n'arrive pas à faire que le cyprès – l'arbre d'Aphrodite – porte des fruits ; ce récit contient évidemment plusieurs nuances[32]. On peut noter aussi le motif fréquent chez les écrivains du XIIe siècle des arbres et des plantes[33]. D'autres *ethopoéiai* de Basilakès sont plus ouvertement érotiques, comme : « Ce que Pasiphaé dirait pour s'être éprise d'un taureau » ou bien : « Ce que Danaé dirait pour avoir été déflorée par Zeus transformé en or ». Et comme nous nous intéressons ici aux choses romanesques et érotiques nous prendrons comme exemple ce dernier exercice pour examiner ce que fait Basilakès avec la matière mythologique.

Le récit commence *in medias res*, lorsqu'une pluie d'or tombe sur la jeune Danaé, enfermée dans une tour d'airain par son père Akrisios. Danaé s'adresse à son père ; elle est surprise et un peu choquée, mais peu à peu, elle semble trouver la pluie plaisante. Elle comprend assez vite qu'Éros est impliqué dans cette expérience étrange : « Je suppose », dit-elle, « que l'or est Zeus et qu'un grand désir [Éros] l'a enflammé » (18)[34]. La tour d'airain la protégeait en vain, la fille ne sera plus vierge. Elle arrive même à taquiner, d'un ton moqueur, Zeus, qui s'est laissé dominer si facilement par Éros : « Ô Zeus, maître de tous les dieux et jouet d'Éros, ô souverain de tous les hommes vaincu par une vierge, une fois déjà Éros t'a donné des ailes comme un oiseau et t'a fait chanter comme un cygne » (35 : ὦ Ζεῦ ὕπατε Θεῶν καὶ παίγνιον Ἔρωτος,

31. Voir ci-dessus, p. 108-109 et 118.

32. Sur cet exercice et sa « répression du désir », voir C. Barber, « Reading the Garden in Byzantium : Nature and Sexuality », BMGS 16 (1992), p. 1-19, p. 10-14.

33. Voir A. Littlewood, « Vegetal and Animal Imagery in the History of Niketas Choniates », in *Theatron*... (cit. à la n. 27), p. 223-259, et cf. *id.*, « Imagery in the *Chronographia* of Michael Psellos » in C. Barber – D. Jenkins [éd.], *Reading Michael Psellos*, Leiden – Boston, 2006, p. 13-56. Voir aussi sur Manassès, ci-dessous, p. 157 et 188.

34. Éd. Pignani (cit. à la n. 26). *Progymn.* 7.

ὦ πάντων ἀνδρῶν κρατῶν καὶ παρθένου νικώμωνος, πάλαι σε ὡς ὄρνιν Ἔρως ἐπτέρωσε καὶ ὡς κύκνον ᾄδειν ἔπεισε). Il s'agit, bien entendu, d'une allusion à la mère de la belle Hélène, Léda, qui, elle aussi, a été séduite par Zeus, transformé cette fois en cygne. Une histoire qu'on a déjà rencontrée chez Manassès dans son *ekphrasis* de la belle Hélène (*Synopsis chronikè* 1166-1167), placée dans un épisode qui commence – rappelons-nous – par le jeu d'Éros (1152 : « Le voilà ton jeu, Éros, tyran de tous », ἐνταῦθα σου τὸ παίγνιον, τύραννε πάντων Ἔρως).

Dans le texte, la jeune Danaé ressent d'abord de la confusion et de la crainte, à quoi succèdent embarras et fierté, jusqu'à atteindre finalement la jouissance. La transformation de ses sentiments est représentée non seulement par les mots, mais elle est obtenue surtout par des effets sonores et une vitesse narrative qui culmine dans les références aux autres femmes que Zeus a « aimées ». Le discours se clôt par les phrases suivantes :

> Comme dieu je t'adore, comme or je t'embrasse, comme amant je t'étreins. Pourvu que j'aie le plaisir d'une progéniture brillante et que cet enfant soit souverain d'autres, comme Zeus est le souverain des dieux, comme l'or est le souverain des métaux. (41-44.)

> Ὡς Δία προσκυνῶ, ὡς χρυσὸν φιλῶ καὶ ὡς ἐραστὴν περιπτύσσομαι. Εἴη δέ μοι καὶ λαμπρᾶς ἀπόνασθαι τῆς γονῆς καὶ κρατοίη τῶν ἄλλων ὁ παῖς, ὡς τῶν θεῶν Ζεύς, ὡς τῶν μετάλλων χρυσός.

Ainsi les dernières lignes de ce récit achèvent cette partie de l'histoire avec une allusion à une autre histoire, ou plutôt à la suite de cette histoire, qui était bien connue des étudiants ou des lecteurs : Danaé est tombée enceinte de la pluie d'or et son enfant est Persée, qui, en effet, est devenu un puissant roi (tout comme son père Zeus). En même temps, on retrouve l'or – χρυσός – comme leitmotiv du texte. Il ouvre et clôt le récit et donne une résonance toute particulière au texte avec les associations qu'il comporte : l'or est métaphore du bien pour les hommes et les dieux ; il représente la matière la plus précieuse qui soit.

Basilakès suit en somme les instructions d'Aphthonios : il emploie une matière mythologique, il laisse le monologue représenter ce qui s'est passé auparavant, ce qui se passe au moment même et ce qui se passera

plus tard, mais le récit reste, malgré cela, concis et clair. Basilakès fait aussi quelque chose de plus, afin que son exercice piquant devienne plus qu'une manière de réveiller des étudiants ennuyés. Il crée une tension érotique, ou plutôt il trouve la tension érotique inhérente à la matière mythologique, puis il emploie sa compétence rhétorique pour exprimer cette tension même dans la forme du récit. Il développe son bref récit par les allusions à une tradition narrative commune et il le fait d'une manière qui renvoie à l'intérêt contemporain pour l'individu, la psychologie et l'érotisme[35]. Le potentiel de pouvoir lié au désir et à l'or – il s'agit là de thèmes qui paraissent dans les romans, mais aussi, comme on l'a vu, dans la *Synopsis chronikè* de Manassès.

On doit aussi noter, même si cela peut sembler évident, l'importance de la connaissance de l'histoire indiquée dans le titre de chaque exercice. Si on ne connaît pas déjà les aventures sexuelles de Zeus, il n'est pas très amusant de les apprendre de la femme séduite. Si on ne sait pas qu'Hadès appartient à la mythologie antique, mais que Lazare est chrétien, ce monologue n'a guère de sens. Et si on n'a jamais entendu parler de la transformation de Myrrha en arbre avant de devenir la mère d'Adonis, on sera à peine intéressé par ce que dirait Éros d'un arbre sur le point d'être abattu. Basilakès agit comme Manassès : il se fie à la connaissance qu'ont ses lecteurs de l'histoire dont il donne sa propre version, afin de pouvoir omettre certaines choses. « Et à quoi bon donner tous les détails et raconter une longue histoire ? » dit Manassès (*Synopsis chronikè* 1169) en indiquant la suite, supposée connue, de cette histoire (la fuite d'Hélène et Pâris en Égypte), qui est en même temps la suite supposée de n'importe quelle histoire d'amour (comme dans les romans comnènes ou antiques).

Il est clair que l'*ethopoéia* est un exercice important pour apprendre à écrire des monologues et à représenter des caractères dans des textes narratifs longs, comme l'histoire et le roman. Il est aussi clair que les *ethopoéiai* de Basilakès, en particulier, sont liées d'une manière ou d'une

35. Sur l'intérêt porté à Éros au XIIe siècle dans une perspective plutôt socioculturelle, voir S. Papaioannou, « On the Stage of *Eros*... » (cit. à la n. 27), surtout p. 358 (avec des références) et p. 373-376 ; cf. E. C. Bourbouhakis, « *Exchanging the Devices of Ares for the Delights of the Erotes* : Erotic Misadventures and the *History* of Niketas Choniates », in *Plotting with Eros*... (cit. à la n. 22), p. 213-234, surtout p. 215-217.

autre aux romans de son époque ; il y a tant de motifs et d'expressions en commun qu'on ne peut les négliger. En outre, le fait que les romans comnènes peuvent être analysés comme composés d'exercices divers (une sorte de mélange entre *diégèmata*, *ekphraseis* et *ethopoéiai*), a entraîné une diversité d'interprétations des romans d'un point de vue rhétorique, ou bien progymnasmatique. On a ainsi soutenu que Basilakès aurait été influencé par Makrembolitès, peut-être en étant son étudiant[36], mais on a aussi proposé le contraire, que Makrembolitès aurait été influencé par les *Progymnasmata* de Basilakès[37]. Cette dernière position est l'interprétation généralement acceptée : elle a influencé, par exemple, l'édition critique la plus récente de *Hysminé et Hysminias*[38]. Il peut sembler évident que des exercices précèdent des ouvrages littéraires plus élaborés, mais on doit se rappeler du fait que la finalité véritable des *Progymnasmata* de Basilakès, ainsi que la date exacte des deux ouvrages, ne nous sont pas connues. Les rapports apparents peuvent, d'un autre côté, être aussi intéressants que des dépendances absolues : la relation entre roman et *progymnasmata* a des implications fondamentales pour la compréhension du roman de Makrembolitès. *Hysminé et Hysminias* pourrait être regardé comme une longue *éthopée*, dramatisée et narrée par le protagoniste Hysminias ; ou bien comme une série d'exercices rhétoriques – des *diégèmata*, des *ekphraseis*, des *ethopoéiai* – disposés dans un certain ordre[39]. Pourtant, on trouve dans le modèle antique, le roman de Tatius, un exemple de la même narration à la première personne, ce qui veut dire qu'on n'a pas vraiment besoin de considérer le roman de Makrembolitès comme un simple exercice rhétorique. En outre, si l'on regarde le roman comme une série d'exercices rhétoriques où on peut facilement distinguer

36. S. Poljakova, « K voprusu o datirovke romana Evmatija Makremvolita », VV 30 (1969), p. 113-123.

37. R. Beaton, *The Medieval Greek Romance*, Londres, 1996 (2e éd.), p. 25-27.

38. Éd. M. Marcovich, *De Hysmines et Hysminiae Amoribus Libri XI*, Munich – Leipzig, 2001.

39. L'importance des *progymnasmata* de Basilakès est soulignée par P. Roilos, *Amphoteroglossia*... (cit. à la n. 24), surtout p. 32-40. Pour *Hysminé et Hysminias* regardée comme une longue *éthopée*, voir P. A. Agapitos, « Narrative, Rhetoric and "Drama" Rediscovered : Scholars and Poets in Byzantium interpret Heliodorus », in R. L. Hunter [éd.], *Studies in Heliodorus*, Cambridge, 1998, p. 125-156, p. 145, et I. Nilsson, *Erotic Pathos*... (cit. à la n. 24), p. 165.

les éléments différents (comme l'ont fait certains lecteurs et scribes dans les marges des manuscrits), il y a un risque de voir le procédé littéraire transformé en un exercice purement mécanique, comme si l'on pouvait démonter les composants d'un texte et ensuite les réassembler dans un ordre donné. Mais les romans ne fonctionnent pas ainsi, comme on le voit si l'on considère le roman de Manassès et sa reconstruction proposée par Otto Mazal, qui reste une simple conjecture[40].

Malgré ces réserves, rien n'empêche de considérer les romans comnènes comme fortement influencés par les exercices rhétoriques, qui, manifestement, à cette époque étaient développés d'une manière particulièrement créative. De plus, les mêmes exercices ont déjà été décisifs dans la composition des modèles antiques. On peut par conséquent distinguer plusieurs couches dans le procédé imitatif : l'apprentissage rhétorique par l'imitation des exemples, la pratique littéraire et esthétique par l'imitation et le recyclage d'un répertoire littéraire et historique, et la pratique linguistique par l'imitation du langage et du style ; pendant l'Antiquité comme à Byzance, c'était bien les mêmes principes. Cela dit, nous allons nous intéresser maintenant à une autre forme rhétorique importante, décisive pour les romans et pour la tradition imitative des Byzantins, l'*ekphrasis*.

Constantin Manassès, « spécialiste de l'*ekphrasis* »

Revenons-en à Constantin Manassès, décrit à juste titre comme un « spécialiste de l'*ekphrasis*[41] ». En effet, il a écrit de nombreux textes de ce type, tantôt incorporés dans des ouvrages plus vastes (comme on l'a vu à propos de la *Synopsis chronikè*), tantôt des *ekphraseis* indépendantes. Ce sont elles que nous allons examiner maintenant. Nous connaissons cinq

40. O. Mazal, *Der Roman des Konstantinos Manasses. Überlieferung, Rekonstruktion, Textausgabe der Fragmente*, Vienne, 1967 ; cf. I. Nilsson – E. Nyström, « To Compose, Read and Use a Byzantine Text : Aspects of the Chronicle of Constantine Manasses », BMGS 33 (2009), p. 42-60 (surtout p. 60).

41. H. Hunger, *Die hochsprachlische profane Literatur*... (cit. à la n. 11), vol. 1, p. 183.

ekphraseis indépendantes composées par Manassès : deux descriptions d'objets d'art, deux descriptions d'une chasse aux oiseaux, et une description d'un « petit homme » (un nain qu'on a amené à la capitale pour le montrer à la cour)[42].

L'*ekphrasis* est l'un des *progymnasmata* qui s'est très tôt développé en un genre littéraire indépendant ; en même temps, elle est un élément important de la production littéraire en général : dès l'Antiquité, nous avons des *ekphraseis* en prose et en vers, avec des niveaux de style différents[43]. Les sujets recommandés varient beaucoup (*ekphraseis* de personnes, d'événements, de saisons, de lieux ou d'objets d'art), l'essentiel étant de mettre sous les yeux du lecteur l'objet décrit : l'*ekphrasis*, selon Aelius Théon, est « un discours qui présente en détail et met sous les yeux de façon évidente ce qu'il donne à connaître » (Ἔκφρασίς ἐστι λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ᾽ ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον)[44]. L'*ekphrasis* dans l'Antiquité et à Byzance est, par conséquent, tout autre chose qu'une description statique d'un objet d'art, comme on l'a souvent cru à l'époque moderne, mais plutôt un discours dynamique avec une narrativité spatiale individuelle et spécifique. Je vais expliquer ce que je veux dire avec un exemple tiré de la production de Manassès : « Description des images d'une mosaïque ronde, ayant au milieu la terre sous forme d'une femme et tout autour des fruits, des animaux marins et diverses autres choses[45] ».

42. Sur les *ekphraseis* de Manassès, voir I. Nilsson, « Narrating Images in Byzantine Literature : The *Ekphraseis* of Konstantinos Manasses », JÖB 55 (2005) p. 121-146, avec des références.

43. Sur le développement de l'*ekphrasis* et pour une sélection d'exemples byzantins, voir E. Mitsi – P. A. Agapitos, « Εικών καὶ λόγος· ἡ περιγραφὴ ἔργων τέχνης στὴ βυζαντινὴ γραμματεία », *Annales d'esthétique* 29-30 (1990-1991), p. 109-126 ; P. A. Agapitos [éd.], Εικών και λόγος· Έξι βυζαντινές περιγραφές έργων τέχνης, Athènes, 2006. Voir aussi L. James – R. Webb, « "To Understand Ultimate Things and Enter Secret Places" : Ekphrasis and Art in Byzantium », *Art History* 14 (1991), p. 1-17, et pour une perspective plus large, cf. J. Heffernan, *Museum of Words : The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, 1993.

44. Aelius Théon, *Progymnasmata* 7.1 ; traduction par M. Patillon (cit. à la n. 10).

45. Texte établi par O. Lampsidis, « Der vollständige Text der Ἔκφρασις γῆς des Konstantinos Manasses », JÖB 41 (1991), p. 189-205 ; texte, traduction grecque moderne et notes dans Εικών και λόγος... (cit. à la n. 43), p. 41-73 et p. 175-177. Voir aussi

Cette « Description de la terre » (Ἔκφρασις γῆς) commence par une introduction théorique qui compare la sculpture et la peinture : le narrateur constate que la peinture est l'art qui représente le mieux de façon réaliste un objet (5-22). Puis il rapporte son désir de décrire un objet déterminé qu'il a vu de ses propres yeux. Il emploie des *topoi* de l'*ekphrasis* qui proviennent de l'Antiquité :

> [...] alors j'ai pensé que seul un ennemi de la beauté pourrait couvrir de silence un tel objet d'art [...] à cause de cela j'offre ce discours comme un don à la peinture et je le mets, dans la mesure du possible, sous les yeux de ceux qui ne l'ont pas vu. (*Description de la terre*, 26-28.)

> [...] τὸν ἄνθρωπον ἀφιλοκάλου ψυχῆς ἡγησάμην σιωπῇ τηλικοῦτον ἔργον κατακαλύψαι [...] καὶ τοίνυν χαρίζομαι τούτῳ τὴν γλῶσσαν καὶ ὡς ἐφικτὸν ὑπ' ὄψιν τοῖς οὐκ ἰδοῦσι παρίστημι.

Suit une présentation de la situation narrative : le narrateur se promène dans le palais impérial et se retrouve dans le quartier des « anciens empereurs » (31) ; il admire la beauté de cet endroit, et se rend compte que les parois sont couvertes d'une peinture extraordinaire ; il est frappé de stupeur, car le réalisme de la peinture rivalise avec la nature même. Quand il s'arrête pour exprimer son admiration, un autre personnage apparaît, « un connaisseur en matière d'art » (45-46), et qui lui explique que la peinture est une mosaïque (49). Cela aussi provient de l'*ekphrasis* antique : un cadre narratif dans lequel le narrateur décrit et explique des objets d'art en présence d'autres personnes, le plus souvent de jeunes hommes[46]. Ce procédé a été adapté et développé par les romanciers anciens et byzantins ; comme on l'a vu dans le roman de Makrembolitès, quand Hysminias et Kratisthène regardent et essaient de

Th. Baseou-Barabas, « Το εντοίχιο ψηφιδωτό της Γης στο Ιερό Παλάτιο και οι Εκφράσεις του Κωνσταντίνου Μανασσή και Μανουήλ Φιλή· ρεαλισμός και ρητορεία », *Σύμμεικτα* 9 (1994), p. 95-115, et I. Nilsson, « Narrating Images... » (cit. à la n. 42), p. 124-126.

46. Voir par ex. Philostrate « l'Ancien », *Imagines* 1, prooem. 4-5 ; Philostrate « le Jeune », *Imagines*, proem. 7 ; cf. Callistrate, *Imagines* 1.5, 2.4 et 3.5. Pour Philostrate, voir la traduction française par A. Bougot (1881), révisé et annoté par F. Lissarrague, *Philostrate de Lemnos, La Galerie de tableaux*, Paris, 1991.

comprendre les peintures d'Éros dans le jardin : la structure « regarder – décrire – expliquer » est décisive pour le développement de l'intrigue du roman[47].

Suit la description proprement dite : la terre, sous la forme d'une femme, est placée au milieu de la mosaïque et tout autour il y a neuf tableaux (des pommes, des pêches, des poires, des grenades, des restes d'un repas, des crustacés, des poissons, des fruits secs). Le narrateur obtient un « effet de réel » au moyen des séquences narratives insérées dans le discours descriptif ; cela est tout à fait courant dans les *ekphraseis*, mais Manassès l'exploite au maximum. Le meilleur exemple en est la description d'une souris dans le cinquième tableau : dans les restes d'un repas que cette partie de la mosaïque représente, il y a un tas d'arêtes de poisson qui a attiré une souris.

> Une souris avait senti le tas, car cet animal est avide et sent très vite la nourriture. Elle avait donc senti le tas et elle l'attaquait. Elle ignorait, pressée comme elle était, le reste, elle était passée devant sans même regarder, considérant cela sans intérêt et immangeable : elle désirait la tête d'un poisson et l'attaquait avec force. Quelle idée géniale ! L'artiste l'avait peinte à la fois avide et anxieuse. Sa gueule était grande ouverte et, en même temps, elle reculait ; son ventre la pressait vers la nourriture, mais la crainte l'incitait à fuir ; son appétit la poussait en avant, mais la lâcheté la retenait. Elle avançait et reculait. Elle voulait ne faire du poisson qu'une bouchée, mais elle l'évitait comme un ennemi, regardant le tas d'arêtes avec méfiance, craignant que le chat de la maison n'y fût caché. Si grande était l'habileté avec laquelle l'artiste avait représenté la souris face à son dilemme. (*Description de la terre*, 151-163.)

> ᾔσθετό ποθεν ἐκείνης τῆς ὀστώσεως μῦς· λίχνον δὲ ἄρα τὸ ζῷον καὶ ταχέως τῆς τῶν γευστῶν ὀσμῆς ἀντιλαμβανόμενον· ᾔσθετο δὴ τῆς ὀστώσεως καὶ αἰσθόμενος ὀξέως ἐπέδραμε καὶ ἐπιδραμὼν τῶν μὲν ἄλλων ὑπερεφρόνησε καὶ παρῆλθεν ὡς ἄχρηστα καὶ ἀφῆκεν ὡς ἄβρωτα καὶ οὐδὲ βλέπειν προσεποιήσατο, ὅλος δὲ τοῦ κρανίου τῆς τρίγλης ἐγένετο καὶ τούτῳ φέρων ἐπέρριψεν ἑαυτόν. Ἀλλ' ὢ τῆς σοφίας. ἔγραφεν αὐτὸν ὁ τεχνίτης καὶ λιχνευόμενον καὶ φοβούμενον· ἅμα τὸ στόμα ὑπήνοιγε καὶ ἅμα ὑπότρομος ἀνεπόδιζεν· ἡ μὲν γαστὴρ ἤπειγε πρὸς τροφήν, τὸ δὲ δέος ὑπέτρεπεν εἰς φυγήν· τὸ μὲν ὀρεκτικὸν ἀνηρέθιζεν, ἀλλ' ἀντεπεῖχε τὸ δειλοκάρδιον· ἅμα ἐπέτρεχε καὶ ἀπέτρεχε· καὶ ὡς

47. I. Nilsson, *Erotic Pathos*... (cit. à la n. 24), surtout p. 85-87.

ἐδώδιμον ἤθελε καὶ ὡς πολέμιον ἔφευγε δείλαιος καὶ τὴν σωρείαν αὐτῶν τῶν ὀστέων ὑπώπτευε, μή πού τις ἐν αὐτοῖς κατοικίδιος αἴλουρος παρακρύπτοιτο. Μετὰ τοιαύτης σοφίας ὁ μῦς ἐκεῖνος δυεῖν εἰκόνιστο.

L'image s'anime ainsi sous les yeux du lecteur. L'application des séquences narratives pour décrire le dilemme de la souris, le mouvement qui, de fait, ne s'effectue pas mais est sous-entendu par la représentation contradictoire et facétieuse du petit animal, tout cela confère à l'*ekphrasis* la vivacité qui est son but : elle anime, elle rend vivant l'objet décrit[48].

Après la description du dernier tableau, le narrateur finit par un nouvel éloge de l'artiste, mais il souligne aussi sa présence comme écrivain : « Voilà, j'ai décrit l'artifice entier de la mosaïque en marbre ; je l'ai fait pour reproduire la peinture, mais aussi pour donner une preuve de ma propre compétence » (227-228 : γέγραπται δέ μοι τὸ πᾶν περὶ τὴν μάρμαρον τέχνασμα καὶ εἰς ἀντιγραφὴν τῆς γραφῆς καὶ εἰς τέχνης ἀπόπειραν). Manassès inclut dans sa *Description de la terre* tout ce qui appartient à la forme traditionnelle de l'*ekphrasis* et exprime ainsi la relation compliquée entre le mot et l'image, leur rivalité et en même temps leur fondamentale compatibilité. Il assume aussi, ce qui n'est pas sans importance à ce propos, son propre rôle comme rhéteur et comme auteur.

À la lumière de cette brève analyse, je voudrais retourner à la longue ouverture ekphrastique de la *Synopsis Chronikè* de Manassès, que j'ai mentionnée au chapitre précédent. Nous avions noté la manière avec laquelle l'auteur insère des citations d'Achille Tatius et nous avions considéré cela comme un lien avec le discours romanesque de l'époque[49]. À partir de la discussion de l'*ekphrasis* que nous venons de présenter, il devient plus facile, je pense, d'apprécier et de comprendre cette version

48. Sur le but principal de l'*ekphrasis* selon les traités, voir Théon cité ci-dessus, n. 41, et cf. par ex. Aphthonios, *Progymnasmata* 12.1 ; Pseudo-Hermogène, *Progymnasmata* 10.1.

49. Manassès, *Synopsis chronikè* 198-200, cf. Achille Tatius, *Leucippe et Clitophon* 1.15.2 et 1.15.4 ; pour l'allusion au même passage chez Makrembolitès, voir I. Nilsson, *Erotic Pathos...* (cit. à la n. 24), p. 210-211.

très particulière de la Création[50]. Ce long épisode – il couvre environ deux cent cinquante vers – est composé de séquences narratives qui alternent avec des *ekphraseis* : la création au troisième jour des fleurs et des plantes sous la forme d'une *ekphrasis* traditionnelle du jardin (v. 69-99) : le soleil, la lune et les étoiles au quatrième jour (v. 104-134) ; la création de l'Éden au sixième jour, nouvelle *ekphrasis* du jardin (v. 187-215) ; et la scène où Adam nomme les animaux (v. 252-271). L'alternance de différents types de textes sert à régler la vitesse narrative, de la même manière que dans des textes historiques ou les romans ; cela permet au lecteur de s'attarder sur la belle création du Dieu – les *ekphraseis* « spatialisent » pour ainsi dire la narration, elles la transforment en images[51]. Ensuite, la vitesse s'accélère quand le serpent paraît et que la chute approche (v. 298-341).

La forme que Manassès a choisie est étudiée et efficace : le thème de la Création est aussi le thème de l'*ekphrasis* : la beauté artistique et la perfection même de la nature. Ainsi, en présentant la Création comme une *ekphrasis*, l'auteur souligne son propre art, à l'image de l'art du Dieu. La terre vide est une toile que Dieu, le Créateur, doit remplir, tout comme le papier est le support sur lequel Manassès, l'écrivain, doit coucher son texte. Dieu, créateur, est aussi artiste et jardinier :

Il n'a pas creusé de ses propres mains, il n'a pas lutté avec la terre,
Il n'a pas planté, il n'a travaillé qu'avec la parole. (*Synopsis chronikè* 183-184.)

οὐ σκαφευτρίαις ἐν χερσίν, οὐδὲ γαιομαχούσαις
ουδὲ παλάμαις φυτουργοῖς, ἀλλὰ τῷ λόγῳ μόνῳ.

50. Analyse narratologique avec traduction anglaise par I. Nilsson, « Narrating Images... » (cit. à la n. 42).

51. L'idée d'une forme « spatiale » a été introduite par J. Frank dans les années 1940, influencé en cela par le *Laocoon* de Lessing (1766). Il s'agit d'une forme marquée par des motifs, des mots et des thèmes fréquents et regroupés. Voir J. Frank, *The Idea of Spatial Form*, New Brunswick, 1991, et J. R. Smitten – A. Daghistany [éd.], *Spatial Form in Narrative*, Ithaca, N.Y., 1981, p. 131-157. Sur cette notion appliquée au roman de Makrembolitès, voir I. Nilsson, *Erotic Pathos...* (cit. à la n. 24), surtout p. 40-43, p. 73-74 et p. 141-145. Cf. aussi ci-dessus sur la « répétition avec variation », p. 67 et n. 58.

Les louanges qu'on trouve traditionnellement dans les *ekphraseis*, qui portent sur la compétence de l'artiste, sur sa capacité à animer des objets, sont ici transformées en louanges de la compétence du Créateur lui-même, dont l'outil est la Parole. L'idée que la perfection de la nature rivalise avec l'art – et aussi, évidemment, l'inverse : que l'art rivalise avec la nature – est le fond même de l'*ekphrasis*. Sans l'affinité implicite entre la nature et l'art d'un côté, la peinture et l'écriture de l'autre, il n'y aurait pas de raison pour cette rivalité. Manassès adopte cette idée et franchit le pas : lui, l'auteur-narrateur qui crée avec la parole, s'introduit dans la Création et admire l'art de Dieu qui est, en vérité, la nature. Quand Manassès choisit de commencer sa chronique par ce moyen, il donne le ton de l'ouvrage entier ; le lecteur comprend immédiatement à quoi s'attendre : une chronique poétique et élaborée, où l'auteur n'a pas peur de choisir une narration spatiale. Dans les autres *ekphraseis*, il fait la même chose que la plupart des auteurs du XIIe siècle : pleins d'assurance, ils spatialisent leurs récits. Nous devons comprendre cela comme une part significative de la poétique des Comnènes.

L'*ekphrasis* en tant que panégyrique impérial

Nous allons aborder un autre aspect des textes qui sont exclusivement des *ekphraseis*, une fonction qui est liée à la situation sociale dans laquelle elles étaient composées et présentées. On peut dire que les *ekphraseis* insérées dans de longs textes remplissent une fonction constitutive, qu'on les regarde soit comme des éléments spatiaux et poétiques (comme je le fais), soit comme des ornements rhétoriques (comme le font beaucoup d'autres). Mais comment considérer les *ekphraseis* indépendantes et longues – à quoi servaient-elles ?

Il est important de noter que les cinq *ekphraseis* de Manassès sont toutes liées, de manière plus ou moins claire, au milieu de la cour où elles ont été composées. La *Description de la terre* décrit, on l'a vu, une mosaïque dans le palais impérial. Peu importe que cette mosaïque ait existé ou non – il se peut qu'elle n'ait existé que dans l'imagination de Manassès ; la description en soi est en tout cas un éloge et un hommage au milieu impérial[52]. L'autre *ekphrasis* qui décrit un objet d'art – une sculpture représentante un cyclope – rend elle aussi hommage à un mécène réel ou potentiel ou au propriétaire de la statue, qui était un aristocrate plutôt qu'un membre de la cour impériale, mais qui faisait sans doute partie du cercle des personnes distinguées et en relation avec la cour[53]. L'*ekphrasis* d'un nain décrit une curiosité montrée à la cour de Constantinople pour l'amusement des aristocrates[54]. Il s'agit évidemment d'un hommage à la cour et à la capitale, et d'une reconnaissance de l'honneur qu'elle accorde à l'écrivain. Les deux scènes de chasse, enfin, décrivent des activités auxquelles s'adonnaient les courtisans et l'empereur lui-même[55]. Dans l'*ekphrasis* de la chasse aux grues, l'empereur Manuel participe à la chasse, et la description de son courage à la guerre est mêlée à la description de son faucon, qui, dans une guerre aérienne, devient l'*alter ego* de l'empereur belliqueux, ὁ καλλίνικος βασιλεύς. L'auteur se tient, pour une fois, à une certaine distance : il se concentre sur la description et demeure dans l'anonymat, au milieu des courtisans de l'empereur, en employant le « nous ». Toutes les *ekphraseis* peuvent, par conséquent, être regardées comme des descriptions de situations spécifiques à la cour ; ce sont probablement des pièces de circonstance présentées chez ses différents

52. Cf. l'interprétation proposée par Th. Baseou-Barabas, « Το εντοίχιο ψηφιδωτο της Γης… » (cit. à la n. 45).

53. Éd. L. Sternbach, « Beiträge zur Kunstgeschichte », *Jahreshefte des Österr. Arch. Institut* 5 (1902), p. 83-85. Voir aussi P. Magdalino, *The Empire of Manuel I Komnenos, 1143-1180*, Cambridge, 1993, p. 344 et p. 356. Pour une récente étude de cette ekphrasis, voir I. Nilsson, « Constantine Manasses, Odysseus and the Cyclops: On Byzantine Appreciation of Pagan Art in the Twelfth Century », in *Ekphrasis : la représentation des monuments dans les littératures byzantine et byzantino-slaves – Réalités et imaginaires* = BSl 69 (2011), p. 123-136.

54. Éd. L. Sternbach, « Constantini Manassae ecphrasis inedita », in *Symbolae in honorem L. Cwiklinskii*, Lemberg, 1902, p. 11-20. Voir aussi P. Roilos, *Amphoteroglossia…* (cit. à la n. 24), p. 278-279.

55. Pour la chasse aux oiseaux, voir l'éd. K. Horna, *Analekten zur byzantinischen Literatur*, Vienne, 1905, p. 6-12 ; voir aussi L. Sternbach, « Analecta Manassea », *Eos* 7 (1902), p. 181-194. — Pour la chasse aux grues : éd. E. Kurz, « Esce dva nieizdannych proizvedenija Konstantine Manassi », VV 12 (1906), p. 69-98, p. 79-88.

mécènes ou même à la cour[56]. Surtout cette dernière *ekphrasis*, celle qui décrit l'empereur Manuel et son faucon à la chasse, doit être regardée comme un texte panégyrique : exercice rhétorique à l'origine, il se développe en un discours complet et fonctionne comme un éloge, un hommage au courage de l'empereur.

De tels éloges n'étaient pas une rareté pour les empereurs comnènes, et surtout pas pour le jeune et bel empereur militaire Manuel. Nous connaissons de nombreux discours adressés à Manuel, et il faut aussi admettre que tous les discours impériaux – les *basilikoi logoi* – n'ont pas été conservés[57]. Cela donne une image approximative de l'importance de la rhétorique cérémonielle dans le milieu impérial des Comnènes et surtout de l'importance décisive de la rhétorique pour la carrière des intellectuels. L'étude et l'appropriation de la rhétorique n'étaient pas un but en soi ; c'était, en fait, le seul moyen de s'assurer une entrée dans le maquis des positions et des fonctions administratives dépendant du pouvoir impérial. Ceci place toute la rhétorique, *progymnasmata* inclus, dans un contexte social bien spécifique qu'on ne doit pas négliger, si l'on veut comprendre la littérature comnène[58].

Bref, on ne peut jamais complètement détacher la rhétorique des conventions culturelles et sociales. Les exercices rhétoriques anciens, comme les *progymnasmata*, sont fondés sur des conventions rhétoriques qui, à leur tour, s'appuient sur les conventions culturelles de l'Antiquité méditerranéenne. Avec le temps et avec l'évolution de la situation historique, ces conventions culturelles de l'Antiquité sont devenues

56. P. Magdalino, « In Search of the Byzantine Courtier : Leo Choirosphaktes and Constantine Manassès », in H. Maguire [éd.], *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, Washington, D.C., 1997, p. 141-165, p. 164. Voir aussi P. Magdalino, *The Empire of Manuel*... (cit. à la n. 53), p. 455.

57. Voir P. Magdalino, *The Empire of Manuel*... (cit. à la n. 53), surtout p. 20-21 et p. 413-488, et G. Karla, « Das literarische Porträt Kaiser Manuels I. Komnenos in den Kaiserreden des 12. Jh. », BZ 101/2 (2008), p. 669-679.

58. Pour une description approfondie de ce milieu, voir M. Mullett, « Aristocracy and Patronage in the Literary Circles of Comnenian Constantinople », in M. Angold [éd.], *The Byzantine Aristocracy IX to XIII Centuries* (BAR International Series, 221), Oxford, 1984, p. 173-197 ; P. Magdalino, *The Empire of Manuel*... (cit. à la n. 53), p. 382-412, 413-470 ; voir aussi ci-dessous.

des conventions culturelles byzantines, avec leur mélange particulier d'ancien, de romain et de chrétien. De ce point de vue, les exercices rhétoriques peuvent être regardés comme l'expression d'une théorie de type didactique : afin de pouvoir abandonner certaines conventions culturelles et littéraires, il faut d'abord les maîtriser ; afin de pouvoir plaire à l'empereur en disant ce qu'il faut comme il faut et, en même temps, de pouvoir mettre en question ou critiquer de manière minimale, il faut maîtriser complètement les procédés rhétoriques.

Rhétorique et situation sociale

Il n'est pas nécessaire, à ce propos, de parler de genre littéraire, mais il n'est pas sans intérêt de le faire. La théorie classique du genre est fondée sur la ressemblance formelle entre les textes plutôt que sur leur fonction rhétorique ; le but est de ranger chaque groupe d'ouvrages dans un compartiment déterminé. Ce système est traditionnellement appliqué aussi à la littérature byzantine, même si les textes eux-mêmes semblent résister au classement dans de tels compartiments[59]. De son côté, l'analyse moderne des genres trouve son point de départ justement dans la pratique – comment les textes se comportent et fonctionnent avec et à partir de leurs lecteurs[60]. On considère le genre comme un contrat social entre l'auteur et son lecteur selon « l'horizon d'attente », pour parler, entre autres, comme Tzvetan Todorov[61] ; le choix du genre peut

59. Cf. ci-dessus, p. 90-94, à propos de l'historiographie. — Sur la notion de genre dans la littérature byzantine, voir M. Mullett, « The Madness of Genre », DOP 46 (1992), p. 233-243 ; I. Nilsson, « Archaists and Innovators : Byzantine "Classicism" and Experimentation of Genre in the Twelfth Century », in B. Agrell – I. Nilsson [éd.], *Genres and Their Problems : Theoretical and Historical Perspectives*, Göteborg, 2003, p. 411-424.

60. Cf. Northrop Frye, qui a soutenu que l'étude des genres doit être fondée sur celle des conventions ; voir N. Frye, *Anatomy of Criticism : Four Essays*, Princeton, N.J., 1957 ; traduit de l'anglais par G. Durand, *Anatomie de la critique*, Paris, 1969.

61. Voir T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, 1970.

même être regardé comme une « action sociale[62] ». De ce point de vue, la littérature est un réseau de textes – et, surtout, de paroles – avec des relations intimes et compliquées plutôt qu'un système organisé[63]. Cette idée peut être comparée avec la conception de la littérarité que nous avons discutée au deuxième chapitre, une « conception pragmatique », où le texte est vu comme un acte rhétorique, une parole conditionnée par la situation historique et culturelle, s'adressant à un public ou à un destinataire précis. La littérarité ainsi que la rhétorique produisent leur sens dans la rencontre entre texte, public et contexte historique[64].

Cela entraîne les conséquences suivantes. D'abord, on ne doit pas regarder les *progymnasmata* uniquement comme des composants d'un texte. Les discours progymnasmatiques sont des unités avec un sens propre importé dans de nouveaux contextes littéraires, qui possèdent leurs propres conventions et implications culturelles. Ainsi, par exemple, l'emplacement de la longue *ekphrasis* de la Création au début de la *Chronique* de Manassès signifie que l'auteur donne un ton ekphrastique à l'ouvrage entier, avec tout ce que cela implique quant à la forme poétique et artistique[65]. Deuxième conséquence : les *progymnasmata* jouent un rôle décisif dans la poétique byzantine, car cette didactique imitative représentait la méthode d'enseignement la plus pratiquée. La réécriture, le remaniement et l'adaptation d'une matière déjà disponible, que les étudiants apprennent à réaliser par des exercices répétés, constituent la méthode fondamentale pour toute pratique littéraire future : l'imitation et la transformation.

62. C. Miller, « Genre as a Social Action », *Quarterly Journal of Speech* 70 (1984), p. 151-167, repris dans A. Freedman – P. Medway [éd.], *Genres and the New Rhetoric*, Londres, 1994, p. 23-42.

63. Cf. la notion de genre selon l'étude classique par A. Fowler, *Kinds of Literature : An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, 1982. Cf. H. R. Jauss, « Theory of Genres and Medieval Literature », in *id.*, *Toward and Aesthetic of Reception*, Minneapolis, 1982, p. 76-110 (traduction française, « Littérature médiévale et théorie des genres », *Poétique I*, 1970, p. 79-101).

64. Voir ci-dessus, p. 46-47.

65. Voir aussi S. Papaioannou, « On the Stage of *Eros*... » (cit. à la n. 27) pour les *progymnasmata* de Nicéphore Basilakès.

Enfin, l'on peut dépister des traces supplémentaires de l'usage social des textes dans la présentation et la réception du texte. Ainsi, l'*ekphrasis* qui décrit la chasse aux grues à laquelle l'empereur Manuel participe est un indice du « contrat » que Manassès avait apparemment conclu avec la famille impériale et qui consiste en un hommage implicite à l'empereur, à son pouvoir et à sa capitale. La rhétorique de cette période ne doit pas, par conséquent, être regardée uniquement comme une forme ou un art de persuasion, mais aussi comme un acte de communication et une manière de penser et de reconstruire le monde[66]. Un nouveau paysage intellectuel dans la période comnène, résumé dans la possibilité élargie de faire carrière au sein de l'administration impériale grâce à la présentation de discours ou de poèmes adressés à l'empereur ou à d'autres mécènes puissants, a précisément influencé une des plus importantes expressions de l'art rhétorique[67]. Les textes sont prononcés devant un public, ils ne sont pas confinés dans des livres adressés à un petit nombre d'individus[68].

La différence entre ces deux types de présentation-réception était claire pour les Byzantins eux-mêmes. Dans un exemple très intéressant elle est même soulignée : dans son oraison funèbre (*epitaphios logos*), Eustathe de Thessalonique fait l'éloge du talent rhétorique de l'empereur Manuel Ier en disant qu'il avait le don de prononcer de beaux discours devant un public : « Ainsi qu'il était capable de s'adresser spontanément à un public (λέγειν δημηγορῶν), de même il était apte à prononcer un long discours (λογογραφίαν λαλεῖν), chargé d'idées, presque sans respirer. » Le fait que l'empereur soit loué pour sa compétence

66. G. L. Kustas, *Studies in Byzantine Rhetoric* (Analekta Vlatadon, 17), Thessalonique, 1973, 1. — Sur la rhétorique à Byzance, voir E. Jeffreys [éd.], *Rhetoric in Byzantium*, Aldershot, 2003, ainsi que plusieurs des contributions in *Theatron*... (cit. à la n. 27).

67. Cf. P. Roilos, *Amphoteroglossia*... (cit. à la n. 24), p. 6, sur la position des intellectuels et le roman comnène.

68. Cet aspect « performatif » de la littérature byzantine est remarqué et souligné par des byzantinistes de plus en plus souvent ; voir par ex. plusieurs contributions dans le volume *Theatron*... (cit. à la n. 27) avec la préface de l'éditeur scientifique, ainsi que celles dans M. Mullett [éd.], *Performing Byzantium* [à paraître]. Voir aussi E. C. Bourbouhakis, « Rhetoric and Performance », in P. Stephenson [éd.], *The Byzantine World*, Londres – New York, 2010, p. 175-187.

rhétorique implique que celle-ci était une occupation estimée ; peu importe que Manuel ait vraiment été un bon orateur ou qu'Eustathe n'ait été qu'un flatteur. Eustathe dit en outre que Manuel avait le don de lire et de présenter avec talent un discours écrit, et qu'il distribuait ensuite le texte pour qu'il soit lu et examiné par les savants – « publié » dirions-nous aujourd'hui – : « Quand le noble fruit de l'esprit impérial (ὁ τοῦ βασιλικοῦ νοὸς εὐγενὴς τόκος) était prêt à apparaître, le sage empereur voulait agir de la manière suivante et se présenter à ceux qui n'étaient pas du tout des ignorants », c'est-à-dire aux savants, aux rhéteurs. Après avoir déterminé le but du discours et examiné tous les arguments – et surtout les plus importants – du début jusqu'à la fin,

> [L'empereur] publiait son fruit, comme un enfant langé, dans un livre : il le montrait à ceux qui étaient présents, il le leur donnait à examiner de près et puis le livre circulait parmi les lecteurs. Et le discours qui avait été prononcé n'était en rien modifié. (*Oraison funèbre de Manuel*, 33.)

> τὸν δὲ μηνυθέντα τόκον προῆγεν ἐσπαργανωμένον ὥσπερ τῷ τόμῳ, καὶ προφήνας τοῖς παρατυχοῦσιν ἐδίδου περιεργάζεσθαι, καὶ ἀνελιχθεὶς ἤρχετο εἰς περιέλευσιν ἀκοῶν δι᾽ ἀναγνώσεως. Καὶ ἦν ἐκεῖνος ὁ ἐκλαληθεὶς οὐδὲν ἑτεροιούμενος[69].

Même si cela devrait être le cas, ajoute Eustathe, cela n'est pas arrivé : les idées des discours de l'empereur Manuel, cependant, restaient toujours les mêmes, en présence de la foule (εἰς ὄχλον) comme dans les livres.

Le fait que les discours byzantins fussent destinés à être prononcés devant un public a été contesté ; on a soutenu que leur structure était trop compliquée et leur langue trop difficile pour que ces textes soient compris et appréciés dans une situation orale. Il est vrai qu'ils sont souvent très difficiles à comprendre – pour nous. Mais cela ne veut pas dire que des personnes dans un certain milieu, ayant, toutes, reçu la même éducation et, surtout, partageant les mêmes préférences esthétiques et la même faculté de compréhension, ne pouvaient pas en profiter. La citation

69. Je cite le texte établi par E. C. Bourbouhakis, « *Not Composed in a Chance Manner » : The Epitaphios for Manuel I Komnenos by Eustathius of Thessalonike. Text, Translation, Commentary* (CFHB) [à paraître].

ci-dessus témoigne sans équivoque de l'aspect oral de ces discours avec ses effets sonores évidents. Considérons un autre passage d'Eustathe dans le même discours.

> Ἦν δὲ δεινός, καὶ τοῖς ἐπιπολῆς καὶ κατ᾽ ὄψιν προσβάλλων, τὰ ἐν βάθει κατοπτεύειν καὶ ἐξακριβοῦσθαι σοφωτάτῳ φύσεως γνώμονι. Καὶ τὸ πρᾶγμα οὐκ ἦν στοχάζεσθαι ἀλλ᾽ αὐτὸ τοῦτο ἐν ἀληθείᾳ εἶναι καὶ μὴ διεκπίπτειν τὸ λαληθέν, ὡς καὶ εἰκοτολογίαν τινὰ συνελογίσατο ἐμβριθῆ (καὶ ἦν τοιοῦτος ὁ νοηθείς), ἀλλὰ εὐήθη. Καὶ οὐκ ἦν ἑτεροῖος ὁ γνωματευθείς· διώπτευε τὸν κρυψίνουν, τῷ παντὶ πλέον τὸν ἐπιπόλαιον, τοὺς τῶν λοιπῶν ἠθῶν ὁμοίως. Καὶ εἶπεν ἂν ἐνταῦθα ἰδὼν ἅπας ὅστις οὖν, καρδίαις αὐτὸν ἐμβατεύειν ἀνθρώπων, ὡς τὴν φύσιν ἔνδοθέν ποθεν αὐτῷ ἐκλαλεῖν τὰ καθ᾽ ἑαυτὴν ἀπόρρητα. (*Oraison funèbre de Manuel*, 41.)

> Il [Manuel] était très capable, dès le premier regard qu'il jetait à quelqu'un, de scruter ses pensées cachées et de les comprendre parfaitement avec son critère naturel très sage. Tout cela n'était pas une conjecture mais une vérité et son analyse était toujours juste, de façon qu'elle finisse pour être une conclusion profonde (en effet le sujet analysé était comme il le représentait), mais facile. Celui, en effet, qui était l'objet de son observation n'était pas différent. Il discernait le dissimulateur et surtout le superficiel, et, aussi, les personnes de tout comportement différent. Et quiconque le voyait ainsi pénétrer dans le cœur des hommes, aurait dit que la nature lui révélait par une voie intérieure ses propres secrets.

Des correspondances sémantiques (ὄψιν… κατοπτεύειν… διώπτευε… ἰδὼν / φύσεως… φύσιν / γνώμονι… γνωματευθείς) sont ici soutenues par des effets d'équivalence sonore (ἐμβριθῆ (καὶ ἦν τοιοῦτος ὁ νοηθείς), ἀλλὰ εὐήθη / τῷ παντὶ πλέον τὸν ἐπιπόλαιον). Il faut aussi ajouter les divers aspects de la voix du rhéteur : le rythme, l'intonation, la cadence[70]. La même technique et les mêmes effets sonores apparaissent aussi dans d'autres textes de la période, par exemple dans le roman de Makrembolitès. Cela

70. Voir l'introduction de E. C. Bourbouhakis, *ibid.* ; A. F. Stone, « Orality in the Panegyrics of Eustathios of Thessaloniki », in *Theatron…* (cit. à la n. 27), p. 419-428. Sur la relation entre rhéteur et public, voir aussi G. Karla, « Das Rednerideal bei Eustathios von Thessalonike und seine rhetorische Tradition », BZ 100 (2007), p. 85-99 ; *ead.*, « Rhetorische Kommunikation in den Kaiserreden des 12. Jahrhunderts : der Kontakt zum Publikum », JÖB 57 (2007), p. 83-93.

est tout à fait évident si on lit à haute voix et écoute le texte[71]. Considérez par exemple le passage suivant au début du livre 4, où Hysminé et Hysminias flirtent au cours d'un banquet :

> Κιρνᾷ μὲν οὖν ἡ κόρη συνήθως· ἐγὼ δ᾽ ἀσυνήθως πίνω καὶ πίνων οὐ πίνω καὶ μὴ πίνων πίνω τὸν ἔρωτα. [...] καὶ πίνων τὸν πόδα θλίβω τῆς κόρης, πόδα κατεπιθεὶς τὸν ἐμόν· ἡ δὲ σιγῶσα τῇ γλώσσῃ τῷ σχήματι λαλεῖ καὶ λαλοῦσα σιγᾷ· δάκνει τὸ χεῖλος ἐρωτικῶς καὶ τὴν ἀλγοῦσαν καθυποκρίνεται· συνέχει τὴν ὀφρύν, στυγνάζει τὸ πρόσωπον καὶ οἷον ὑποστενάζει λεπτόν· ἐγὼ δ᾽ ἀλγῶ τὴν ψυχὴν ἐκ μόνου τοῦ σχήματος καὶ τὸν μὲν πόδα τοῦ ποδὸς ἀφαρπάζω τῆς κόρης, τῇ χειρὶ δ᾽ ἀντιπαρέχω τὸ ἔκπωμα. (*Hysminé et Hysminias* 4.1.)

> La jeune fille donc sert le vin comme d'habitude ; moi je ne bois pas comme d'habitude, je bois sans boire vraiment, et sans boire je bois l'amour. [...] et en buvant je pose mon pied sur celui de la fille et j'appuie ; elle ne dit mot, mais son attitude est éloquente et elle me parle en silence – elle se mord les lèvres comme on le fait en amour et elle fait semblant d'avoir mal : elle fronce les sourcils, prend un air triste et pousse un gémissement étouffé. Moi sa seule attitude me fait mal au cœur et j'enlève aussitôt mon pied de celui de la jeune fille, je lui rends la coupe[72].

De même ici : les correspondances sémantiques sont renforcées par des effets d'équivalence sonore[73]. Le jeu que jouent les protagonistes est, en même temps, un jeu sur le texte : un calembour sémantique aussi bien que sonore. Les romans aussi ont été composés dans le milieu rhétorique de la capitale, pour les mêmes patrons et par les mêmes écrivains qui ont composé les panégyriques impériaux ; les romans ont été lus à haute voix, présentés aux patrons et aux collègues

71. Cf. F. Meunier, « La rhétorique dans les romans byzantins du XIIe siècle : besogne ou plaisir ? », *Erytheia* 21 (2000), p. 51-71, et *ead.*, *Le Roman byzantin du XIIe siècle : à la découverte d'un nouveau monde ?*, Paris, 2007, p. 195-198, ainsi que P. A. Agapitos, « Writing, Reading and Reciting... » (cit. à la n. 14).

72. Traduction par F. Meunier, *Les Amours homonymes*, Paris, 1991, modifiée ; texte in F. Conca [éd.], *Il romanzo bizantino del XII secolo. Teodoro Prodromo, Niceta Eugeniano, Eustazio Macrembolita, Constantino Manasse*, Turin, 1994.

73. Cf. ci-dessus, p. 149.

dans les cercles que nous connaissons sous le nom de *théatra* – les « auditoriums »[74].

Une autre chose qui a, sans doute, facilité la compréhension des discours : les motifs et épithètes qui se retrouvent fréquemment dans des louanges ainsi que dans les poèmes de circonstance et dans d'autres genres. Si on revient aux textes qui s'adressent à l'empereur Manuel – un grand nombre de textes dans des genres différents – il en ressort une image assez homogène, constituée par une combinaison des traits traditionnels et des traits nouveaux plus personnalisés : Manuel possède du courage, de la piété et de la justice, mais il est aussi généreux, beau et viril – et même *érotikos*[75]. L'image de Manuel comme un homme véritablement charmant, qui entretient (plus ou moins ouvertement) des liaisons extraconjugales, contraste fortement avec la morale byzantine, mais évidemment Manuel a réussi à échapper à la condamnation publique, peut-être grâce à ses succès militaires et à sa générosité. Du point de vue littéraire et culturel ce qui est intéressant c'est que l'image de l'empereur comme *érotikos* pouvait être employée par des poètes de cour d'une manière ludique. C'est le cas surtout des poèmes qui sont attribués à Manganeios Prodromos[76]. Considérons un poème dans lequel le poète s'adresse à Manuel pour se plaindre que l'argent ne lui avait pas été versé comme promis : « Pétition à propos de l'*adelphaton* aux Manganes, qui a été promis par écrit mais qui n'a pas encore été versé[77] ».

Le poète s'adresse à l'empereur solennellement, κλάδε πορφύρας ἱερᾶς, Αὐσόνων αὐτοκράτορ (« surgeon de la pourpre sacrée, Empereur romain »), au vers 2. Puis il présente, au vers 5, un « exemple érotique »

74. Pour une étude récente sur la valeur sémantique, idéologique et pratique des *théatra*, voir P. Marciniak, « Byzantine *Theatron* – A Place of Performance ? », in *Theatron*... (cit. à la n. 27), p. 277-285.

75. P. Magdalino, « Eros the King and the King of Amours : Some Observations on Hysmine and Hysminias », DOP 46 (1992), p. 197-204 ; E. C. Bourbouhakis, « *Exchanging the Devices of Ares*... » (cit. à la n. 34).

76. Voir ci-dessus, p. 60 et 122.

77. Poème no 7 in éd. S. Bernardinello, *Theodori Prodromi de Manganis*, Padoue, 1972 ; la traduction est la mienne. Sur ce poème, voir P. Magdalino, *The Empire of Manuel*... (cit. à la n. 53), p. 453-454, et *id.*, « Eros the King... » (cit. à la n. 75). Un *adelphaton* était une sorte de bourse impériale pour couvrir le coût de la vie.

au βασιλεῖ τῶν ἐρώτων, « le roi des amours », si plein des grâces ; le témoin du poète est Salomon, « le plus *érotikos* des anciens rois ». L'exemple raconte l'histoire d'un homme qui désire une femme. Il lui offre des moutons et des bœufs en échange de sexe, mais elle refuse pour faire monter le prix. Une nuit, il voit la femme dans un rêve, elle est toute nue et il est ainsi « satisfait ». Il perd son intérêt, mais la femme le poursuit en justice : elle veut les bêtes qu'il lui a promises. Salomon est pris comme juge ; il dit que comme elle ne lui a fourni que l'ombre de la satisfaction, elle ne mérite que l'ombre des bêtes, c'est-à-dire rien[78]. Pareil, dit le poète, l'empereur ne lui a donné que l'ombre de l'argent qu'il avait promis (98 : εἰκόνα φέρω κατὰ νοῦν, σκιὰν φιλῶ τοῦ δώρου) ; il a le papier, mais pas d'argent, rien à manger[79]. C'est un poème malicieux, comme beaucoup des poèmes de Manganeios Prodrome, et assez risqué dans le contexte byzantin. Mais évidemment de telles plaisanteries étaient permises et même appréciées à la cour ; sinon ces poèmes n'auraient jamais été préservés.

Comme on l'a déjà noté, l'image de Manuel comme un empereur *érotikos* a incité à interpréter Éros assis sur le trône, dans le roman de Makrembolitès, comme une image de l'empereur lui-même, ce qui placerait la composition du roman sous le règne de Manuel[80]. Plus intéressant, de notre point de vue, est la manière dont un discours romanesque est mélangé à la rhétorique cérémoniale, pas uniquement sous la forme des motifs et des insinuations érotiques, mais aussi sous celle d'un jeu avec un langage artistique du type qu'on a vu dans les romans et dans les *progymnasmata* : l'auteur est un artiste, le texte est une image, etc. Chez des auteurs comme Nicéphoros Basilakès, Manganeios Prodrome ou Euthymios Malakès le panégyrique impérial est comparé à un objet

78. Cf. Ch. Messis, « Fluid Dreams, Solid Consciences : Erotic Dreams in Byzantium », in Ch. Angelidi [éd.], *Dreams and Visions in Late Antiquity and Byzantium*, Athènes [à paraître].

79. Cf. *Ptochoprodromos* 3 ; éd. H. Eideneier, *Ptochoprodromos. Einführung, kritische Ausgabe, deutsche Übersetzung, Glossar*, Cologne, 1991 ; voir aussi ci-dessous, p. 205-206.

80. P. Magdalino, « Eros the King… » (cit. à la n. 75). Voir ci-dessus, p. 59-60 et 119.

d'art et l'empereur est désigné comme « l'artiste de ses œuvres »[81], à l'instar de Manassès qui a décrit Dieu comme l'artiste de la Création – et qui s'est décrit lui-même comme l'artiste de l'*ekphrasis* de cette création. Il s'agit d'un jeu rhétorique très élaboré.

La description de Manuel revient dans des pièces différentes, dans des genres différents, d'une façon qui indique un recyclage des images et des expressions. On doit supposer que les auteurs avaient accès à la rhétorique cérémoniale – les pièces qu'ils avaient entendues eux-mêmes, mais aussi à des textes ou des notes – et que des historiens comme Jean Cinnamos et Nicétas Choniatès pouvaient se servir d'une documentation plus ou moins complète pour leur présentation historique de la période et de son souverain[82]. De même, l'oraison funèbre de Manuel par Eustathe contient une sorte de résumé ou d'accumulation de ce type de représentations, comme une sorte de catalogue des figures et du langage imagé employés pour décrire l'empereur au cours du long règne de Manuel[83].

Sur la base de ce que nous avons examiné jusqu'ici, il nous faut introduire la majorité des textes dans une situation où la littérature est présentée à haute voix devant un public concret dans un contexte panégyrique et de cérémonie, et pas seulement les discours traditionnels mais aussi les romans et les *ekphraseis*. Les auteurs et les destinataires étaient les mêmes. Les textes qui sont apparemment divers doivent être perçus par nous comme faisant partie d'une même tradition. La combinaison de la matière et du raisonnement avec la technique – les bonnes idées présentées sous la bonne forme, chacune avec ses fonctions sociales-esthétiques spécifiques – était décisive dans tous les genres littéraires, pas uniquement dans le discours impérial. Nous pourrions peut-être dire que plusieurs genres dans ce milieu spécifique ont la même fonction que celle du discours impérial : tout est écrit en l'honneur de l'empereur.

81. P. Magdalino, *The Empire of Manuel…* (cit. à la n. 53), p. 200, n. 27.

82. *Ibid.*, p. 21 et 413-470, surtout p. 442.

83. *Ibid.* Sur l'image de Manuel dans les *basilikoi logoi*, voir aussi Karla, « Das literarische Porträt Kaiser Manuels… » (cit. à la n. 57).

V
LA FONCTION DE LA FORME ROMANESQUE

Nous nous sommes livrés à l'étude des textes comnènes sous un angle narratif. Nous avons lu des extraits des romans, des chroniques et des histoires, des Vies de saints, des exercices rhétoriques, des discours impériaux et des poèmes de circonstance. Deux centaines de pages ne suffisent pas pour couvrir toute la variété des textes du XIIe siècle – tant de textes mériteraient d'être étudiés du point de vue narratif : le dialogue satirique *Timarion*, qui raconte une descente aux enfers[1] ; le poème *Christos Paschon/Christus patiens*, qui raconte la passion du Christ au moyen de vers tirés des tragédies d'Euripide[2] ; le drame parodique *Katomyomachia* de Prodrome où souris et chats se font la guerre[3]. Il y a aussi des textes moins connus, tels la caricature anonyme *Anacharsis ou Ananias* ou le « Bagoas » de Nicéphore Basilakès, tous les deux

1. Éd. R. Romano, *Pseudo-Luciano, Timarione* (Byzantina et neo-hellenica neapolitana, 2) Napoli, 1974, p. 49-92 ; traduction anglaise et notes par B. Baldwin, *Timarion, Translated with Introduction and Commentary*, Detroit, 1984 ; M. Alexiou, « Literary Subversion and the Aristocracy in Twelfth-Century Byzantium : A Stylistic Analysis of the *Timarion* », BMGS 8 (1982/3), p. 29-45 ; A. Kaldellis, *Hellenism in Byzantium : The Transformations of Greek Identity and the Reception of the Classical Tradition*, Cambridge, M.A., 2008, p. 276-283, et *id.*, « The *Timarion* : Toward a Literary Interpretation », in P. Odorico [éd.], *La Face cachée de la littérature byzantine : le texte en tant que message immédiat* (Dossiers byzantins, 11), Paris 2012, p. 275-288.

2. Voir par ex. J. Lanowski, « Der Christus Patiens und die klassische Tragödie », ainsi que M. Starowieyski, « Entre Euripide, la Bible et les apocryphes : la tragédie ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΑΣΧΟΝ » in J. Axer – W. Görler [éd.], *Scaenica Saravi-Varsoviensia. Beiträge zum antiken Theater und zu seinem Nachleben*, Warszawa, 1997, respectivement p. 135-142 et p. 143-155 ; plus récemment, F. Pontani, « Homer, the Bible and Beyond : A Note on *Chr. Pat.* 83-7 », *The Classical Quarterly* 56 (2006), p. 661-664. Édition et traduction française du *Christus patiens* : A. Tuilier, *Grégoire de Nazianze, La passion du Christ*, SC 149, Paris 1969.

3. Éd. H. Hunger, *Der byzantinische Katz-Mäuse-Krieg* (Byzantina Vindobonensia, 3), Vienne, 1968 (introduction, texte grec et traduction allemande).

produits du milieu constantinopolitain des Comnènes[4]. Même si notre sélection dans cette étude a été nécessairement limitée, j'espère avoir donné un aperçu de ce que j'ai essayé de démontrer : d'une manière ou d'une autre les textes byzantins du XII[e] siècle sont apparentés aux romans quant à leur forme narrative soigneusement structurée, quant à l'emploi de motifs spécifiques et de traits rhétoriques.

Une question cruciale, cependant, demeure : qu'est-ce que cela signifie ? Je résumerai les arguments principaux en considérant encore quelques exemples, et nous nous intéresserons avant tout à la fonction de ce discours romanesque, cultivé dans le milieu de la cour à Constantinople où il a été produit.

Eustathe de Thessalonique et Nicétas Choniatès

Commençons par deux érudits : Eustathe de Thessalonique (env. 1110-1198) et Nicétas Choniatès (env. 1155-1215/1216). Ce qui est particulièrement intéressant pour nous, c'est que ces deux intellectuels écrivent vers la fin de la période comnène. Ils sont actifs au cours des décennies qui suivent la floraison des romans – si l'on accepte l'hypothèse que les romans ont été écrits dans les années 1130-1140 ou dans les années 1150 – mais leurs textes présentent des caractéristiques que l'on doit rattacher aux romans ou du moins à une tendance littéraire engendrée par eux.

Né en Phrygie, à Chonae d'où son nom, Nicétas est venu avec son frère étudier à Constantinople. Tous deux ont connu le succès : Nicétas, le plus jeune, est devenu historien, et son frère Michel (sur lequel nous

4. P. Magdalino, *The Empire of Manuel I Komnenos, 1143-1180*, Cambridge, 1993, p. 347. Pour *Anacharsis ou Ananias*, voir D. A. Chrestides [éd.], *Μαρκιανὰ ἀνέκδοτα*, Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρὶς τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (Παράρτημα, 45), Thessalonique, 1984 ; pour le « Bagoas », voir A. Garzya [éd.], *Nicephori Basilacae Orationes et epistolae*, Leipzig, 1984, p. 92-110, et P. Magdalino, « The Bagoas of Nikephoros Basilakès : A Normal Reaction ? », in L. Mayali – M. Mart [éd.], *Of Strangers and Foreigners (Late Antiquity – Middle Ages)*, Berkeley, 1993, p. 47-63.

reviendrons plus loin), est devenu métropolite d'Athènes (1182-1184). La *Chronikè diégésis* de Nicétas est considérée comme la source historique la plus importante pour la période 1118-1206, même si elle est écrite vers la fin de l'époque et fortement marquée par ses opinions personnelles ; c'est en effet sa technique narrative qui lui a donné une réputation de crédibilité que peut-être il ne mérite pas tout à fait. La *Chronikè diégésis* a pour thème la catastrophe ou la chute, reflété dans les métaphores et les comparaisons et dans les motifs comme les naufrages, les tempêtes, les incendies ou les prédateurs. Le récit est enrichi d'observations de nature psychologique, corporelle et sexuelle et empreint d'ironie[5]. La description par Nicétas de la chute de Constantinople sous les coups des Latins en 1206 – les pillages et les meurtres brutaux – a inspiré Umberto Eco pour son roman *Baudolino* (2000), où le protagoniste Baudolino rencontre Nicétas et devient son confident, le présentant plutôt comme un courtisan décadent.

Dans son *Histoire*, Nicétas note la conduite pas vraiment convenable de l'empereur Manuel, qui néglige sa femme pour se livrer aux liaisons extraconjugales :

> νεος γὰρ ὢν ὁ Μανουὴλ καὶ ἐρωτικὸς τῷ τε ἀνειμένῳ βίῳ καὶ ταῖς τρυφαῖς προσανέκειτο καὶ συσσιτίων καὶ κώμων ἐξείχετο καὶ ὅσα τὸ νεοτήσιον ἄνθος ὑπέβαλλε καὶ ἐμύουν οἱ πάνδημοι ἔρωτες διεπράττετο. καὶ πρὸς τὰς μίξεις ἀκάθεκτος ὢν καὶ πολλαῖς θηλυτέραις ἐπιθορνύμενος ἔλαθε καὶ δι' ὁμογνίου τρυμαλιᾶς ἀθεμίτως ἐμπερονῶν. καὶ ἦν ἐκείνῳ μόλυσμα τὸ πραχθὲν, διαλωβοῦν καὶ καταχέον ἀπρέπειαν, ὅσα καὶ ὄψεως χαριέσσης ἐκφυεῖσά που τοῦ προσώπου ἀκροχόρδων ἢ ἀλφῶν ἐξανθήματα. (*Chronikè diégésis* 54.65-75.)

5. Sur le style de Nicétas Choniatès, voir A. Kazhdan – S. Franklin, *Studies on Byzantine Literature of the Eleventh and Twelfth Centuries*, Cambridge, 1984, p. 256-286 ; plus récemment, J. Harris, « Distortion, Divine Providence and Genre in Nicetas Choniates' Account of the Collapse of Byzantium 1180-1204 », *Journal of Medieval History* 16 (2000), p. 19-31, et A. Littlewood, « Vegetal and Animal Imagery in the History of Niketas Choniates », in M. Grünbart [éd.], *Theatron : Rhetorische Kultur in Spätantike und Mittelalter – Rhetorical Culture in Late Antiquity and the Middle Ages* (Millenium-Studien, 13), Berlin, 2007, p. 223-259.

> Manuel était jeune et érotikos : il se donnait à une vie molle et aux plaisirs, il participait à des banquets et des fêtes et il faisait tout ce que sa jeunesse en fleur lui inspirait et tout ce que les amours dévergondés suscitent. Il était débauché quant aux rapports sexuels, et il couchait avec beaucoup de femmes en secret ; il parvint même, contre toute loi, à planter son clou dans le corps d'une parente. Cet acte l'avait souillé, lui collait à la peau et le remplissait d'indécence, comme des verrues ou des éruptions sur un visage qui serait beau à voir.

Nous reconnaissons la description de Manuel dans le poème de Manganeios Prodromos dont on a parlé au chapitre précédent ; on doit se rappeler que Nicétas écrit alors que Manuel est déjà mort, et sa critique est fondée sur des sources qui décrivent l'empereur justement comme un *basileus érotikos*[6]. Cependant, dans la description d'Andronic Comnène, le cousin de Manuel, Nicétas se montre un véritable romancier[7]. Andronic était réputé pour ses exploits sur les champs de bataille ainsi que dans le lit des femmes impériales. Il était grand et charmant, mais peu sympathique, à en croire les sources qui le décrivent[8]. Après la mort de Manuel, il a pris le pouvoir impérial, ce qui a abouti à la fin du long règne des Comnènes avec le sac de Constantinople par les croisés, et à l'instauration d'un Empire latin pendant presque soixante années (1205-1261).

Dans l'*Histoire* de Nicétas, il y a de nombreux passages qui décrivent le caractère d'Andronic et des épisodes scabreux de sa vie, récemment examinés par Emmanuel Bourbouhakis du point de vue de la méthode narrative et littéraire. Bourbouhakis montre comment le discours romanesque – ou plutôt un discours dramatique et scandaleux, fondé sur la littérature ancienne – est employé pour représenter les exploits amoureux d'Andronic. Dans l'une de ces scènes, Andronic se trouve sous une tente, au lit avec sa maîtresse Eudocie. Celle-ci – une jeune parente d'Andronic – lui raconte la conspiration que ses parents ont organisée contre son amant : « Et lui, agité par ses mots, se lève d'un bond du lit, attache son épée longue et il cherche que faire. » Sa maîtresse propose

6. Voir ci-dessus, p. 167-168.

7. E. C. Bourbouhakis, « *Exchanging the Devices of Ares for the Delights of the Erotes :* Erotic Misadventures and the History of Niketas Choniates », in I. Nilsson [éd.], *Plotting with Eros*..., p. 213-234.

8. Voir P. Magdalino, *The Empire of Manuel*... (cit. à la n. 4), surtout p. 197-201.

à Andronic de s'habiller en femme – comme Clitophon, dans le roman d'Achille Tatius, exhorté par sa maîtresse Mèlite[9] –, mais comme il trouve cela indigne, il fend la toile de la tente et se précipite dehors d'une manière si spectaculaire que les hommes postés en embuscade, décontenancés et perplexes, le laissent s'enfuir (*Chronikè diégésis* 104.49-105.71)[10]. En dépit de cette conduite virile, Andronic met les plaisirs de l'amour au premier rang, dit Nicétas : « négligeant la valeur militaire, Andronic se tourne vers les pratiques amoureuses d'Aphrodite », « il avait la réputation d'être toujours saisi par Éros », et « il a échangé l'équipement d'Arès pour les délices d'Éros » (τὴν Ἐρώτων Ἀγλαΐαν τῆς Ἄρεος σκευῆς ἀνθελόμενος) (*Chronikè diégésis* 138.28-139.40)[11]. Nicétas emploie ainsi le même type de langage imagé que dans la description de Manuel : *stratégikos* et *érotikos*, un vrai homme, un Digénis Akritas impérial[12]. Mais dans le cas d'Andronic la thématique érotique est employée d'une manière un peu différente : dans la *Chronikè diégésis* elle accompagne l'impression de catastrophe qui est graduellement créée dans cette partie de l'*Histoire* de Nicétas : *éros basileus* n'est plus le jeune homme malicieux sur son trône – comme le Manuel des poèmes de Manganeios, ou comme Éros dans le roman de Makrembolitès –, mais il est en vérité un *tyrannos* méchant[13].

Le second de nos deux vénérables intellectuels, Eustathe de Thessalonique, est né vers 1115, ce qui veut dire qu'il est plus âgé que Nicétas,

9. Achille Tatius, *Leucippe et Clitophon* 6.1 : éd. J.-Ph. Garnaud, *Le Roman de Leucippe et Clitophon*, Paris, 1991.

10. E. C. Bourbouhakis, « *Exchanging the Devices of Ares*... » (cit. à la n. 7), p. 225.

11. *Ibid.*, p. 230-231.

12. Sur ce « poème épique », probablement mis par écrit au XIIe s., voir C. Jouanno, *Digénis Akritas, le héros des frontières. Une épopée byzantine*, Turnhout, 1998 ; P. Odorico [éd.], *L'Akrite : l'épopée byzantine de Digénis Akritas*, Toulouse, 2002 ; H.-A. Theologites, « Digénis Akritas et la littérature byzantine : problèmes d'approche », in B. Pouderon *et al.* [éd.], *Les Personnages du roman grec, Actes du colloque* (Collection de la Maison de l'Orient méditerranéen, 29), Lyon, 2001, p. 393-405. Sur la relation entre *Digénis Akritas* et les romans comnènes, voir P. Odorico, « Ἅπερ εἰσὶν ψευδέα : les images des héros de l'Antiquité dans le Digénis Akritas », in S. Kaklamanes – M. Paschales [éd.], *Η προσληψη της ἀρχαιοτητας στο βυζαντινο και νεοελληνικο μυθιστορημα*, Athènes, 2005, p. 31-47.

13. Cf. ci-dessus, p. 59-60 et 167-168.

mais il est resté actif jusqu'à la fin du XIIe siècle. Nous avons noté, dans son oraison funèbre pour Manuel, les effets sonores très adroits ainsi que ses remarques sur les modalités de la rhétorique[14]. Dans l'œuvre énorme que forment ses commentaires sur l'*Iliade* et l'*Odyssée*, il souligne nombre d'aspects littéraires et rhétoriques, mais aussi narratifs, dans l'épopée ancienne[15]. Eustathe était sûrement un écrivain très conscient et très personnel. Cela est évident surtout dans sa description de la prise de Thessalonique par les Normands en 1185, un texte qui exprime d'une façon particulière son attitude personnelle dans une narration émouvante composée de portraits détaillés et de scènes animées. Nous retrouvons ici le désagréable Andronic, dès les premières lignes : « Sous le règne calamiteux d'Andronic Comnène, Thessalonique souffrait de faiblesse. Cette grande faiblesse frappait tout l'Empire depuis longtemps, par le fait d'un empereur qui le gouvernait sottement... » (ἠρρωστημένης μὲν ἐπὶ τῆς κατὰ τὸν Κομνηνὸν Ἀνδρονικὸν δυσδαίμενος βασιλείας καχεξίας λόγῳ, ἣν ἐκεῖνος φαῦλα διαιτῶν κατὰ τῆς οἰκουμένης πολλὴν ἐκ μακροῦ ἤθροιζε...)[16]. Le texte se compose de deux parties : la première concerne Andronic et son ascension au pouvoir ; la seconde décrit la capitulation de la ville et la misère qui suit. Eustathe est tombé dans les mains d'un ancien pirate, Siphantos, qui l'a traité assez bien – Eustathe était quand même l'évêque de Thessalonique. Au bout de quelque temps, il est libéré, peut-être grâce à Alexis Comnène et à d'autres amis.

Considérons un passage dans lequel Eustathe décrit ses premiers jours de captivité (92-96), afin de noter les traits caractéristiques de son discours : attention aux détails quotidiens mêlés à des allusions littéraires, et ironie qui de temps en temps approche du sarcasme. Je voudrais attirer

14. Voir ci-dessus, p. 165-166.

15. A. Kazhdan – A. W. Epstein, *Change in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Berkeley – Londres, 1985, p. 134.

16. Traduction française par P. Odorico, *Thessalonique : Chroniques d'une ville prise*, Toulouse, 2005, p. 141-254 ; éd. S. Kyriakidis, *Eustazio di Tessalonica : La espugnazione di Tessalonica*, Palermo, 1961. Je renvoie aux paragraphes de la traduction anglaise par J. R. Melville Jones, *Eustathios of Thessaloniki, The Capture of Thessaloniki. A translation with introduction and commentary* (Byzantina Australiensia, 8), Canberra, 1988.

votre attention surtout sur le paragraphe 96, où Eustathe et ses hommes sont logés dans un jardin et où se trouve une description des « barbares » latins et de leur conduite. Les Byzantins ne mangent que du pain pendant huit jours et, en outre, ils n'ont pas de vin. « Par la suite », dit Eustathe,

> et peu à peu, je pus goûter au compte-gouttes une boisson qui usurpait le nom de vin, des pains azymes et un peu de nourriture, mais le jardinet n'était pas non plus un port sûr contre la tempête latine. En outre, voir les Latins endommager les arbres, et plus particulièrement les figuiers, dont les fruits encore verts servaient de nourriture à ces farouches mangeurs de mets crus, et les voir endommager les parterres du jardin, que j'aimais au plus haut point, c'était la source de nouveaux chagrins pour ceux qui savent apprécier ces choses. (*La Prise de Thessalonique*, 96.)

> μετ᾽ αὐτὰς καὶ οἴνου ψευδωνύμου ἠρέμα καὶ ὡς ἀληθῶς κατὰ στράγγα μετέσχομεν καὶ ἄρτου δὲ ζυμίτου καὶ ἄλλων δέ τινων, καὶ ὅτι οὐδὲ τὸ κηπίον εἶχε λιμὴν ἡμῖν γενέσθαι τοῦ λατινικοῦ κλύδωνος. Καὶ εἰ μὲν δένδροις ἠχρειοῦτο, καὶ μάλιστα συκαῖς, ὧν καὶ ἄωρος ὁ καρπὸς παρηνομεῖτο τοῖς ὠμησταῖς εἰς ἔμβρωμα, ἔτι δὲ καὶ πρασιαῖς, ἃ δὴ φίλτατα ἡμῖν ἔφυσαν, ἄλλη τοῦτο λύπη τοῖς γε φιλοτοιούτοις.

Et cela devient pire. Quand les Byzantins sont attablés dans le jardin, les Latins viennent pour vider leur ventre juste devant eux, « et leurs excrétions ruisselaient comme de l'eau, à cause des raisins qui leur donnaient la dysenterie » (ῥυϊσκόμενα καθ᾽ ὕδωρ διὰ τὰς ὀχετηγούς σταφυλάς). Ce que je trouve particulièrement intéressant ici, c'est le contraste entre les intellectuels byzantins et les barbares occidentaux dans le jardin – symbole d'un monde civilisé et bien organisé –, les Byzantins, qui aiment le bon vin et les fleurs opposés à la brutalité licencieuse des Normands, qui mangent et défèquent comme des bêtes. Rappelons-nous le jardin comme motif littéraire dans les romans ainsi que dans d'autres textes : le jardin, c'est la virginité, la nature contrôlée par les artistes et par Dieu même[17]. C'est la tranquillité et l'ordre qui règnent, sinon dans

17. Voir ci-dessus, spéc. p. 81-83 et 157, et aussi A. Littlewood, « Gardens of Byzantium », *Journal of Garden History* 12 (1992), p. 126-153 ; *id.*, « Gardens of the Palaces » in H. Maguire [éd.], *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, Washington, D.C., 1997, p. 13-38 ; A. Littlewood – H. Maguire – J. Wolschke-Bulmahn [éd.], *Byzantine Garden Culture*, Washington, D.C., 2002.

l'Empire byzantin entier, du moins dans la capitale Constantinople – où des hommes comme Eustathe avaient étudié et appris cette conception du monde. Nous reviendrons sur ce point plus tard.

À partir des textes que nous venons d'examiner on peut constater que plusieurs genres de la littérature comnène témoignent de l'influence des romans dès la fin du XIIe siècle. Il ne s'agit pas toujours d'emprunts directs ou d'allusions évidentes, mais plutôt de la technique narrative (structure, point de vue, caractérisation), de l'emploi de certains motifs et d'un style proprement romanesque. Eustathe, par exemple, connaissait et renvoyait à Achille Tatius, sans employer son nom mais une périphrase : ὁ τὰ ἐρωτικὰ παίξας Ἀλεξανδρεὺς ῥήτωρ[18]. Dans ce cas, ce n'est pas la référence en soi qui est intéressante, mais plutôt la manière détendue de mentionner ce « rhéteur d'Alexandrie qui a joué avec la matière érotique » et la contamination de sa propre technique narrative avec celle des romans : il a bien employé des procédés littéraires qui se retrouvent chez Tatius et qui ont été loués par des Byzantins comme Michel Psellos. Quand un professeur de rhétorique, un évêque érudit, emploie de telles techniques romanesques afin de pouvoir représenter des personnages fascinants et des événements dramatiques d'une manière efficace, il faut en conclure que les romans n'étaient pas un phénomène isolé et qu'ils n'étaient pas aussi marginalisés qu'on a voulu croire.

Les Byzantins et les histoires d'amour : Nicétas Eugénianos

À l'exception des textes qui montrent une influence des romans ou un emploi des romans de manières très différentes, comment parvenir à connaître l'attitude des Byzantins eux-mêmes à l'égard des romans ? Dans le deuxième chapitre, nous avons vu les jugements de Photios et de Michel Psellos sur les romans anciens d'Héliodore et d'Achille Tatius. Nous connaissons aussi des interprétations plus tardives, celles, par exemple,

18. *Comm. ad Hom. Od.* sur l'*Odyssée* 14.350 ; voir A. R. Dyck [éd.], *Michael Psellus : The Essays on Euripides and George of Pisidia and of Heliodorus and Achilles Tatius*, Vienne, 1986, p. 86 et n. 36.

de Philagathos Kerameus (Philippe le Philosophe) au XIIe siècle et de Jean Eugénikos au XVe siècle, tous les deux sur le roman d'Héliodore[19]. Nous avons aussi, au XIVe siècle, un poème de Manuel Philès (env. 1275-1345) contenant des remarques sur un roman byzantin, probablement le *Callimaque et Chrysorrhoe*[20]. Ces textes sont les témoignages qu'on invoque d'habitude quand on discute de la position du roman à Byzance : ils montrent, selon la plupart des interprétations, que les romans étaient lus, mais qu'ils avaient besoin d'être défendus contre des accusations d'immoralité, au moyen d'interprétations allégoriques[21]. Il est certain que les romans ont été lus comme des allégories à Byzance, mais on ne doit pas oublier que la lecture allégorique présuppose des lectures plus littérales. Ici nous voudrions savoir plutôt la manière dont les Byzantins percevaient les romans d'un point de vue narratif ; comment ils regardaient les histoires d'amour telles qu'elles étaient recyclées et employées dans leurs propres œuvres[22].

Il y a, en effet, dans l'un des romans comnènes, un passage très intéressant à propos de la narration romanesque ; un témoignage qui

19. Pour le texte de Philagathos, voir A. Colonna [éd.], *Heliodori Aethiopica*, Rome, 1938, p. 336-370 ; pour la *protheoria* de Jean Eugénikos, voir H. Gärtner, « Johannes Eugenikos Protheoria zu Heliodors Aithiopika », BZ 64 (1971), p. 322-325. Sur les deux auteurs et leurs interprétations, voir P. Roilos, *Amphoteroglossia : A Poetics of the Twelfth-Century Medieval Greek Novel*, Cambridge, M.A., 2005, surtout p. 130-135.

20. Pour le texte, voir B. Knös, « Qui est l'auteur du roman de *Callimaque et Chrysorrhoe* ? », Ἑλληνικά 17 (1962), p. 274-295, p. 280-284 ; cf. P. Odorico, « Καλλίμαχος, Χρυσορρόη και ένας πολύ μοναχικός αναγνώστης », in E. Jeffreys – M. Jeffreys [éd.], *Approaches to Texts in Early Modern Greek* (Neograeca Medii Aevi, 5), Oxford, 2005, p. 271-286. Voir aussi P. Roilos, *Amphoteroglossia…* (cit. à la n. 19), surtout p. 136.

21. Sur la lecture des romans comme des allégories, voir I. Nilsson, *Erotic Pathos, Rhetorical Pleasure : Narrative Technique and Mimesis in Eumathios Makrembolites' Hysmine & Hysminias*, (Studia Byzantina Upsaliensia, 7), Uppsala, 2001, p. 31-32 avec des références : cf. P. Roilos, *Amphoteroglossia…* (cit. à la n. 19), surtout p. 113-224. Voir aussi J. B. Burton, « Reviving the Pagan Greek Novel in a Christian World », GRBS 39 (1998), p. 179-216, sur des éléments chrétiens dans les romans comnènes.

22. Pour des études récentes, voir J. B. Burton, « Byzantine Readers of the Novel », in T. Whitmarsh [éd.], *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*, Cambridge, 2008, p. 272-281 ; cf. F. Meunier, *Le Roman byzantin du XIIe siècle : à la découverte d'un nouveau monde ?*, Paris, 2007, surtout p. 25-38.

nous donne des indications beaucoup plus pertinentes que les jugements moralisateurs. C'est Nicétas Eugénianos qui, dans son roman *Drosilla et Chariklès*, nous fournit une référence explicite au roman ancien, en même temps qu'il commente la tradition narrative en général et les histoires érotiques en particulier. Il est le premier et le seul romancier byzantin à le faire. Un des personnages masculins du roman, Kallidémos, invoque toute une série d'histoires anciennes d'amour pour séduire l'héroïne, Drosilla (6.329-648). Ce qui est important pour nous, c'est que l'effet comique est obtenu surtout par l'usage, totalement contre-productif, de ces histoires romantiques dans son effort pour séduire la jeune fille, effort qui sera un échec. C'est une subversion métalittéraire fort sophistiquée et amusante.

Kallidémos est un prétendant plutôt comique : maladroit et mal élevé. Mais il commence son jeu amoureux par un discours traditionnel, en parlant de la beauté de la jeune fille, de son désir et du pouvoir d'Éros, selon le modèle connu. Considérons, par exemple, les vers suivants :

Personne n'échappera – même s'il pense avoir échappé –
À Éros, le tyran armé de son arc,
Tant que la lumière et la beauté existeront dans le monde
Et les yeux des mortels les verront. (*Drosilla et Chariklès* 6.367-369.)

οὐκ ἐκφύγῃ τις, κἂν δοκῇ πεφευγέναι,
ἔρωτα τὸν τύραννον ὁπλοτοξότην,
ἄχρις ἂν ἐν γῇ φῶς τε καὶ κάλλος μένῃ,
καὶ τῶν βροτῶν τὸ ὄμμα πρὸς τοῦτο βλέπῃ[23].

C'est le même langage imagé que l'on a déjà remarqué chez Makrembolitès ainsi que chez Manganeios Prodrome, un langage qui faisait partie de la longue tradition érotique gréco-romaine[24]. Kallidémos,

23. Éd. F. Conca, *Nicetas Eugenianus, De Drosillae et Chariclis amoribus*, Amsterdam, 1990 ; réimprimé in *id.* [éd.], *Il romanzo bizantino del XII secolo. Teodoro Prodromo, Niceta Eugeniano, Eustazio Macrembolita, Constantino Manasse*, Turin, 1994, et in J. B. Burton, *A Byzantine Novel : Drosilla and Charikles*, Wauconda, I.L., 2004. La traduction française est la mienne.

24. Sur la représentation d'Éros dans l'Antiquité et à Byzance, principalement dans les romans, voir C. Cupane, « Ἔρως Βασιλεύς : la figura di Eros nel romanzo

encouragé peut-être par son discours sur Éros, décide d'employer la narration pour séduire la jeune fille :

Écoute, alors, apprends et comprends,
Ô jeune fille à mes côtés, aux seins comme des perles,
Aux cheveux comme boucles d'or, toutes naturelles,
[Comprends] la force des vagues, des flots déchaînés et de la tempête [du désir] !
Je te prie de considérer les gens du temps passé
Qui furent unis par l'amour comme une seule âme :
Considère, entre autres, l'amour d'Arsaké pour Théagène,
Et le désir d'Achaimenès pour Chariclée. (*Drosilla et Chariklès* 6.382-90.)

Ἄκουε λοιπὸν καὶ διδάσκου καὶ σύνες,
ἡ νῦν παρ' ἡμῶν μαργαρόστερνος κόρη,
φύσει λαχοῦσα χρυσοβόστρυχον κόμην,
τὸ κῦμα, τὸν κλύδωνα, τὴν ζάλην ὅσην.
Λαβεῖν σε πρὸς νοῦν ἱκετεύω τοὺς πάλαι
ἔρωτι συγκραθέντας εἰς ψυχὴν μίαν·
συνεννόει μοι τοῖς προλοίποις τῶν πάλαι
τὸν Ἀρσάκης ἔρωτα πρὸς Θεαγένην,
τὸν Ἀχαιμένους πρὸς Χαρίκλειαν πόθον·

C'est ainsi que Kallidémos, simple prétendant dans un roman byzantin, commence à invoquer des exemples d'amour dans les romans et les poèmes érotiques antérieurs. Qui connaît les romans anciens comprend immédiatement la stratégie de Kallidémos : des histoires d'amour sont souvent employées par les héros pour éveiller des sentiments érotiques chez les héroïnes. Dans le roman d'Achille Tatius, tout particulièrement, le protagoniste Clitophon se voit conseillé de raconter des histoires érotiques à Leucippe afin qu'elle aussi soit prise par l'excitation ; il suit les conseils et obtient le résultat désiré[25]. Par conséquent, il faut admettre

bizantino d'amore », *Atti del Accademia di Arti di Palermo*, série IV, 33 (1974), p. 243-297 ; *ead.*, « Metamorphosen des Eros : Liebesdarstellung und Liebesdiskurs in der Byzantinischen Literatur der Komnenenzeit », in P. A. Agapitos – D. R. Reinsch [éd.], *Der Roman im Byzanz der Komnenenzeit* (Meletemata, 8), Frankfurt, 2000, p. 25-54. Voir aussi J. C. B. Petropoulos, *Eroticism in Ancient and Medieval Greek Poetry*, Londres, 2003, ainsi que les contributions in I. Nilsson [éd.], *Plotting with Eros : Essays on the Poetics of Love and the Erotics of Reading*, Copenhague, 2009.

25. Voir par ex. Achille Tatius, *Leucippe et Clitophon* 1.16-19 et cf. 4.3-5.

que l'idée de Kallidémos n'est pas si mauvaise : on ne doit pas sous-estimer le pouvoir d'une bonne histoire d'amour. Le problème est que Kallidémos n'est pas un bon narrateur.

Il commence par un exemple plein de promesses : le roman qui est le modèle même d'Eugénianos, les *Éthiopiques* d'Héliodore. Mais il se trompe en se référant non pas au couple principal – Chariclée et Théagène – mais aux prétendants malheureux, Arsaké et Achaimenès[26]. Il est raisonnable que Kallidémos, qui est lui-même un prétendant, rival de Chariklès, s'identifie avec des prétendants malheureux, mais en même temps c'est un parfait exemple d'amour non partagé : ni Arsaké ni Achaimenès n'obtiennent ce qu'ils désirent, ce que sait – sûrement – une jeune fille cultivée comme Drosilla[27]. Il continue avec un autre exemple, oubliant peut-être qu'il n'est lui-même que le rival de celui qui est dans le cœur de Drosilla, ou bien, ayant compris qu'il lui fallait parler d'une histoire d'amour partagé, il parle avec enthousiasme de *Daphnis et Chloé* de Longus – l'autre modèle littéraire d'Eugénianos, comme on l'a déjà dit[28]. Il semble donc, pendant quelques vers, que Kallidémos soit sur le bon chemin, jusqu'à ce qu'il en vienne à ses exemples suivants : Héro et Léandre, puis le Cyclope (Polyphème) et Galatée. Il devient de plus en plus évident que Kallidémos ne réussira pas, et l'effet comique est obtenu par le mauvais choix des histoires.

Il essaie de séduire une jeune fille en lui racontant des histoires d'amour, mais au lieu de choisir des histoires romantiques avec des fins heureuses, il choisit d'abord Héro et Léandre, qui s'aiment mais meurent, et même pas ensemble[29]. Ensuite, il continue avec le cyclope Polyphème, un individu poilu qui fait peur à l'objet de ses sentiments, la nymphe Galatée,

26. Arsaké est l'épouse d'un satrape qui tombe amoureuse du héros Théagène, et Achaimenès est le fils de la servante d'Arsaké, amoureux de l'héroïne Chariclée.

27. Voir J. B. Burton, « A Reemergence of Theocritean Poetry in the Byzantine Novel », *Classical Philology* 98 (2003), p. 251-273 ; C. Jouanno, « Nicétas Eugénianos : un héritier du roman grec », REG 102 (1989), p. 346-360 (voir p. 350-351).

28. Voir ci-dessus, p. 80-82.

29. Nous connaissons cette histoire dans la version attribuée à Musée, dans un poème en hexamètre composé au VIe siècle.

en la chassant – il ressemble un peu, en effet, à notre Kallidémos[30]. Le narrateur principal – le romancier, Eugénianos – se fie à notre connaissance des histoires en question, mais il s'assure tout de même que nous les comprenions bien en insérant des indications à l'attention du lecteur.

Au bout de quelque temps, Kallidémos soupçonne qu'il ne réussira pas ; il se réfère alors ouvertement au pouvoir des histoires qu'il raconte :

> Je suis perdu, pauvre de moi, je péris, misérable,
> Si même ces exemples n'émeuvent pas ton cœur. (*Drosilla et Chariklès* 6.471-472.)

> ἀπόλλυμαι δείλαιος, οἴχομαι τάλας,
> εἰ μηδὲ ταῦτα σὴν μαλάξῃ καρδίαν.

Il continue pourtant et ajoute, un peu plus tard, sa propre interprétation de ces histoires si mal choisies :

> Tu sais bien comment, autrefois, le fameux
> Cyclope, amoureux de Galatée,
> Tenta de séduire cette jeune fille, qui se refusa :
> Car ses poils hirsutes lui répugnaient
> Et elle fuyait l'amant. Mais elle l'aimait, je dis,
> Puisqu'elle ne bombardait ce géant qu'avec des petites pommes. (*Drosilla et Chariklès* 6.503-508.)

> Οὐκ ἀγνοεῖς γὰρ ὡς περίφημος πάλαι
> ἐρῶν ἐκείνης τῆς Γαλατείας Κύκλωψ
> προεῖλκεν ἀπειθοῦσαν αὐτὴν τὴν κόρην·
> τὸ λάσιον γὰρ ἐβδυλέττετο πλέον,
> φυγοῦσα τὸν φιλοῦσα· πλὴν ἔστεργέ μοι,
> μήλοις μόνοις βάλλουσα μικροῖς τὸν μέγαν.

Drosilla ne réagit toujours pas, elle ne jette même pas de pommes sur le rustaud ; elle ne dit rien, elle ne rit pas, elle sourit simplement. Pour le lecteur, elle donne l'impression qu'elle sourit de Kallidémos, parce qu'il se ridiculise ; mais lui, il prend le sourire comme un bon signe :

30. Le cyclope Polyphème vient de Théocrite, *Idylle* 11 : il tombe amoureux de la nymphe Galatée et lui donne la chasse contre la volonté de la jeune fille. Cf. *Drosilla et Chariklès* 4.381-86, où la même histoire est racontée, mais par Chariklès.

« Ah, comme je te remercie de ton sourire, ma fille ! » (ὡς εὐχαριστῶ τοῦ χαρίσματος, κόρη), dit-il aux vers 6.540, ce qui augmente l'effet comique. Finalement, il perd patience et se révèle alors pour la brute qu'il est :

Que tu sois entièrement déshabillée
Et que tes membres nus soient près des miens ;
Car même ta robe légère me semble
Comme les murailles de Sémiramis. Qu'il en soit ainsi ! (*Drosilla et Chariklès* 6.640-643.)

Ἀλλ' ἐκδυθείης μέχρις αὐτοῦ σαρκίου
καὶ γυμνὰ γυμνοῖς ἐμπελάσειας μέλη·
ἐμοὶ δοκεῖ γὰρ καὶ τὸ λεπτόν σου φάρος
τεῖχος Σεμιράμιδος. Ὣς γένοιτό μοι.

À ce point, nous savons tous – nous, les lecteurs – qu'il a perdu ; il ne faut pas parler à une héroïne romanesque de cette manière, et celui qui en prend le risque échouera à coup sûr. Quand un prétendant sans succès emploie des stratégies normalement attribuées au héros, le narrateur (le romancier) obtient un effet comique. Le comique réussit en partie parce que c'est une expérience partagée entre les personnages et les lecteurs : Drosilla sourit, nous – les lecteurs – la voyons sourire, et nous nous moquons ensemble – nous et Drosilla – de Kallidémos, qui est un bien mauvais narrateur[31].

Le passage est, en même temps, un commentaire sur la narration romanesque. Eugénianos est le premier romancier byzantin qui se réfère ouvertement aux romans anciens et à d'autres histoires d'amour : dans le cadre fictif de sa propre histoire, il commente ainsi le genre dans lequel il écrit et le texte qu'il compose. C'est un procédé métalittéraire – et métatextuel, pour parler comme Gérard Genette – tout à fait sophistiqué[32]. Le mélange entre les « véritables romans » (Héliodore et Longus) et

31. Cf. P. Roilos, *Amphoteroglossia...* (cit. à la n. 19), p. 225-301, sur les « *comic modulations* » du roman comnène et surtout p. 288-300 sur Eugénianos.

32. Voir ci-dessus, p. 73-74.

d'autres histoires d'amour (Musée et Théocrite) est, lui aussi, intéressant[33]. Il manifeste, à mon avis, une perception de la narration comme une catégorie large du mode narratif : ces histoires sont toutes des histoires d'amour, peu importe qu'elles puissent être considérées comme appartenant à des genres littéraires différents. Cette perception est combinée avec la conscience particulière de l'auteur sur la nature et la signification des textes antérieurs.

Comme on l'a déjà remarqué, le roman d'Eugénianos a pour modèle le roman de Prodrome, et tous deux, à leur tour, ont comme modèle le roman d'Héliodore[34]. Les relations compliquées entre les textes impliquent que chaque texte ultérieur commente les textes antérieurs de façon plus ou moins claire. Dans le cas d'Eugénianos, il est évident que l'auteur se trouve dans une position qui lui permet de se référer à une tradition longue et riche et de s'en servir. Et il a certainement saisi l'occasion. On doit aussi prendre en considération qu'Eugénianos regardait son roman comme une pièce importante dans sa production littéraire. Nous le savons parce qu'il a dressé une liste de ses textes dans une lettre, où il a inclus son roman à côté de ses autres ouvrages : « ma composition en vers sur Drosilla et Chariklès en neuf livres » (τὴν ἐπὶ Δροσίλλῃ καὶ Χαρικλεῖ συντεθειμένην ἐννεάλογον ἔμμετρον <ποίησιν>)[35].

L'ensemble de ces éléments – imitation consciente des romans anciens et des prédécesseurs comnènes, commentaires métatextuels sur la narration et le fait qu'Eugénianos comptait son roman parmi ses propres ouvrages importants – suffit à faire rejeter toutes les hypothèses sur une prétendue position marginale du roman à Byzance.

33. Sur l'« intertextualité » d'Eugénianos, voir J. B. Burton, « A Reemergence of Theocritean Poetry... » (cit. à la n. 27).

34. Voir ci-dessus, p. 74-84.

35. F. Conca, *Nicetas Eugenianus...* (cit. à la n. 23), p. 7, n. 1 ; P. A. Agapitos, « Narrative, Rhetoric and "Drama" Rediscovered : Scholars and Poets in Byzantium interpret Heliodorus », in R. L. Hunter [éd.], *Studies in Heliodorus*, Cambridge, 1998, p. 125-156 (p. 147).

L'*Hodoiporikon* de Manassès : le monde du dehors

Sur ce, nous laissons de côté les romans pour nous tourner vers un texte qui fait bien voir la puissance du discours romanesque au XIIe siècle. Il s'agit d'un long poème connu sous le titre de *Hodoiporikon*, « Itinéraire », par Constantin Manassès[36]. C'est un texte rarement considéré à propos des romans, car il est plus souvent rapproché des descriptions de voyages ou même de la documentation administrative. Ce poème est pourtant très intéressant de notre point de vue, parce qu'il est lié de façon privilégiée à la rhétorique en vogue dans certains cercles impériaux à Constantinople ; en même temps, il ne constitue pas un vrai poème de circonstance[37]. Il est écrit en vers dans un but spécifique et dans une forme assez inattendue. Mais afin de mieux comprendre le contenu et la forme du poème, il nous faut donner quelques précisions d'ordre historique.

La première femme de l'empereur Manuel Ier Comnène, Irène – née Bertha von Sulzbach – mourut au cours de l'hiver 1159-1160[38]. Elle laissait derrière elle un époux « accablé par la douleur », comme l'écrit Basile d'Ochrid dans son oraison funèbre de Bertha, et une ou deux petites filles[39]. Et là gît le problème : Bertha n'avait pas pu donner à

36. Éd. par K. Horna, « Das *Hodoiporikon* des Konstantin Manassès », BZ 13 (1904), p. 313-355 ; réimprimé avec quelques corrections et une traduction anglaise par W. J. Aerts, « A Byzantine Traveller to one of the Crusader States », dans K. Ciggaar – H. Teule [éd.], *East and West in the Crusader States. Contexts, Contacts, Confrontations III*, Leuven – Dudley, M.A., 2003, p. 165-221.

37. L'analyse suivante constitue une première version de I. Nilsson, « La douceur des dons abondants : patronage et littérarité dans la Constantinople des Comnènes », in P. Odorico [éd.], *La Face cachée de la littérature byzantine : le texte en tant que message immédiat* (Dossiers byzantins, 11), Paris, 2012, p. 179-193.

38. Sur Bertha von Sulzbach, voir W. Blum, « Bertha-Irene : bayerische Gräfin und byzantinische Kaiserin », in W.-A. Frhr. von Reitzenstein [éd.], *Bayern und die Antike. 150 Jahre Maximilians-Gymnasium in München*, München, 1999, p. 65-76 ; J. Irmscher, « Bertha von Sulzbach, Gemahlin Manuels I », BF 22 (1996), p. 279-290.

39. Pour le discours de Basile d'Ochrid, voir V. E. Regel – N. I. Novosadskij [éd.], « Laudatio Irenae Augustae », in *Fontes Rerum Byzantinarum. Rhetorum Saeculi XII Orationes Politicae* 1, 2 vol., St. Petersburg, 1892 (réimprimé, Leipzig, 1982), p. 311-330. Voir aussi Jean Cinnamos, *Epitome rerum ab Ioanne et Alexio Comnenis*

l'empereur un fils, un véritable héritier. Manuel avait donc maintenant besoin d'une nouvelle épouse. On avait aussi besoin de bons rapports avec Jérusalem et les autres États des croisés à l'est. C'est donc en ces lieux qu'il fallait chercher une jeune fille convenable. Baudouin III, roi de Jérusalem, proposa ou bien Mélisande de Tripolis ou bien Marie d'Antioche. Une ambassade byzantine fut envoyée à Jérusalem pour négocier le mariage ; à la tête de l'ambassade était le cousin de Manuel – le *sébastos* Jean Kontostéphanos –, qui invita Manassès à se joindre à l'ambassade (*Hodoiporikon* 1.14-17 et 65-67). L'*Hodoiporikon* décrit ce voyage ; c'est pourquoi il a été surtout utilisé comme source de détails historiques sur cette ambassade. Et il est vrai qu'on trouve des informations qui, rapprochées de l'*Histoire* de Jean Cinnamos, nous donnent une image assez précise de ce qui s'est passé au cours de cette ambassade. Mais il est aussi évident que le poème, traité comme source historique, pose des problèmes. On pourrait soutenir que Manassès n'a pas rempli son mandat comme envoyé impérial, chargé de garder la mémoire de l'événement ; mais pourquoi, en ce cas, son récit a quand même été préservé ? Examinons maintenant le texte.

Le poème consiste en 796 dodécasyllabes (le même mètre, par exemple, que les romans de Prodrome et d'Eugénianos, ainsi que de nombreux poèmes du XIIe siècle). Il est divisé en quatre livres (*logoi*) dont le premier est le plus long (336 vers). Le titre que nous employons, *Hodoiporikon*, n'est pas transmis par les manuscrits ; il a été ajouté par un éditeur du XVIIe siècle, Léon Allatius[40]. Notons que ce titre a suscité de fallacieuses espérances chez les chercheurs modernes : nous l'associons, en effet, immédiatement au récit de voyage ou bien aux récits de pèlerinage de l'époque. Le texte est ainsi souvent présenté comme un « *guidebook* » qui décrit le voyage à Jérusalem, bien qu'il soit très différent[41]. Dans

gestorum, 5.1, éd. A. Meineke (CSHB, Bonn, 1836), et Manassès, *Hodoiporikon*, I 132-136.

40. Voir K. Horna, « Das *Hodoiporikon*... » (cit. à la n. 36), p. 311, et M. Marcovich, « The *Itinerary* of Constantine Manasses », *Illinois Classical Studies* 12 (1987), p. 277-291, p. 286, n. 27.

41. Voir par ex. A. Kazhdan – A. W. Epstein, *Change in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Berkeley, 1985, p. 153.

les manuscrits, en revanche, le titre est : Τοῦ Μανασσῆ κυροῦ Κωνσταντίνου εἰς τὴν κατὰ τὰ Ἱεροσόλυμα ἀποδημίαν αὐτοῦ (*Le Voyage à Jérusalem* de Constantin Manassès). Le titre, dans ce cas, ne souligne pas le voyage, mais l'absence (ἀποδημία).

Le poème commence alors que le poète est encore chez lui, à Constantinople. Il se repose, dit-il, un court instant des épreuves de la vie en lisant des livres d'auteurs anciens. Il est couché, son exemplaire d'Athénée dans les mains, quand il s'endort et fait un rêve épouvantable (*Hodoiporikon* 1.1-12) : il voit Jean Kontostéphanos faire une expédition en Sicile et l'entraîner avec lui sur le navire (1.13-28) ; ils arrivent à bon port après un voyage long et éprouvant (1.29-47). Quand le poète se réveille, le rêve se révèle être une prémonition, parce qu'au lever du soleil arrive « un messager de mauvais augure, plein d'amertume » (δυσάγγελον μήνυμα μεστὸν πικρίας), l'informant qu'il doit accompagner Kontostéphanos à Jérusalem et en Palestine (1.48-67)[42]. Le poète en est malheureux, muet, bouleversé ; « mais que sert de remâcher cela ? » (καὶ γοῦν τὰ πολλὰ τί μάτην περιπλέκω;) comme il le dit au vers 1.76[43]. Ils partent vers Jérusalem.

L'ambassade passe, bien rapidement, par Nicée, Ikonion (en Cilicie), Antioche, Sidon, Tyr, Beyrouth et Ptolémaïs (Acre) (1.78-98). Au vers 99, ils parviennent à Samarie (Néapolis/Nablus, à l'intérieur du pays, pas très loin de Jérusalem), un endroit digne d'une description plus détaillée. La ville est décrite dans une *ekphrasis* de vingt vers (1.100-121) ; Manassès évoque l'air frais, les beaux arbres et les plantes. Avant tout, le site en soi est considéré comme très beau : la ville est entourée de plaines et située entre deux collines, comme un bébé embrassé par sa mère, couché entre ses seins ronds. Ce n'est que maintenant – dans ce cadre narratif convenable – que Kontostéphanos (et ainsi aussi le poète) – dévoile le but de l'ambassade, qui jusqu'à maintenant a été tenu secret : l'empereur a besoin d'une nouvelle épouse (1.122-149). La candidate n'est pas

42. Manassès était apparemment en bonnes relations avec Jean Kontostéphanos, pour lequel il a écrit des pièces rhétoriques dont une monodie sur sa femme Théodora ; voir E. Kurz, « Dva proizvedeniya Konstantina Manassi », VV 7 (1900), p. 630-645.

43. Cf. des formules analogues dans la *Synopsis chronikè* de Manassès, c'est une manière d'omettre, de guider et de faire progresser la narration ; voir ci-dessus, spéc. p. 108.

nommée, mais il s'agit de la jeune Mélisande, qui à ce moment-là se trouve à Samarie[44].

Le poète a la chance de voir la jeune femme, mais « comment la décrire ? », demande-t-il au vers 1.152 (καὶ δὴ κατεῖδον· ἀλλὰ γὰρ πῶς ἐκφράσω;). Il choisit justement une *ekphrasis* traditionnelle – bien sûr – de quarante vers, qui commence au vers 1.153[45]. La jeune fille est belle, noble et cultivée, juste comme les jeunes filles des romans comnènes ou de sa *Synopsis chronikè*[46]. Elle fera une excellente épouse pour l'empereur, constate le poète (1.200-206), avant de demander s'il n'est pas temps maintenant de retourner à Constantinople :

> Moi, le misérable, je rêvais pourtant
> De retourner le plus vite possible à Constantinople. (*Hodoiporikon* 1.207-208.)
>
> ἐγὼ δ' ὁ ταλάντατος ὠνειροσκόπουν,
> ὡς τάχιστον βλέψαιμι τὴν Κωνσταντίνου[47].

Mais le voyage n'est pas fini, au contraire : maintenant arrive ce que craignait le poète quand il lui a été demandé d'accompagner l'ambassade : l'horreur de se trouver loin de la capitale, dans le monde affreux du dehors. Parce que le voyage continue à Jérusalem (1.218-24) et se poursuit par une visite touristique de la Terre Sainte (1.225-330), ce qui bouleverse le poète gravement : l'air est abominable, il fait chaud comme en enfer, il ne peut pas comprendre comment Jésus a pu vivre dans un tel endroit !

44. Pour un résumé des circonstances historiques et des citations des sources, voir K. Horna, « Das *Hodoiporikon*… » (cit. à la n. 36), p. 315-317, et M. Marcovich, « The *Itinerary*… » (cit. à la n. 40), p. 277-278. La source primaire des circonstances concernant l'ambassade et le mariage est Guillame de Tyr, *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum*.

45. Ce passage, *Hodoiporikon* 1.124-212, manque dans le manuscrit *Vaticanus graec*. 1881 : voir ci-dessous, n. 60.

46. C. Jouanno, « Les jeunes filles dans le roman byzantin du XIIe siècle », in B. Pouderon *et al.* [éd.], *Les Personnages du roman grec* (Collection de la Maison de l'Orient méditerranéen, 29), Lyon, 2001, p. 329-346 ; voir aussi W. J. Aerts, « Das literarische Porträt in der byzantinischen Literatur », *Groningen Colloquia on the Novel* 8 (1997), p. 151-195. Voir aussi ci-dessus, p. 81-82 et 102-103.

47. Éd. K. Horna (cit. à la n. 36) ; la traduction est la mienne.

Il finit le premier logos avec un appel à sa Constantinople tant aimée et désirée :

Ô pays byzantin, ô ville édifiée par Dieu,
Qui m'a fait voir la lumière et qui m'a nourri,
Que je sois chez toi, que je voie ton éclat !
Oui, oui, que je sois dans tes bras ;
Oui, oui, que je sois sous tes ailes
Et que tu me protèges comme un petit oiseau ! (*Hodoiporikon* 1.331-336.)

Ὦ γῆ βυζαντίς, ὦ θεόδμητος πόλις,
ἡ καὶ τὸ φῶς δείξασα καὶ θρέψασά με,
ἐν σοὶ γενοίμην, καλλονὰς βλέψαιμί σου.
ναὶ ναί, γενοίμην ὑπὸ τὰς σὰς ἀγκάλας·
ναὶ ναί, γενοίμην ὑπὸ τὴν πτέρυγά σου
καὶ διατηροίης με καθὰ στρουθίον.

Si nous arrêtons notre lecture à ce point, quelle est notre impression du poème ? Le texte correspond-il à un récit de voyage ou au compte rendu d'ambassade qu'on attend d'un fonctionnaire impérial ? Il est sûr que ce n'est pas le genre de compte rendu auquel nous nous attendrions, ni le genre auquel on s'attend si on a lu la description du texte dans les manuels littéraires. À cause de cela, à cause du caractère évasif du texte, on a voulu interpréter le poème comme une représentation d'une expérience individuelle de voyage. Le poète, Manassès, est influencé par cette mauvaise expérience au point d'exprimer ses émotions personnelles, même si cela implique qu'il devienne sentimental et provocant. Dans cette interprétation, ses plaintes à propos de la chaleur et de la puanteur rencontrées en Palestine correspondraient à une expérience réelle que Manassès ne pouvait taire : l'horreur du courtisan constantinopolitain devant la réalité qu'il rencontre à l'extérieur des murailles de sa capitale, exprimée dans des vers qui, de temps à autre, à cause de son bouleversement, approchent du blasphème[48].

48. Voir K. Galatariotou, « Travel and Perception in Byzantium », DOP (1993), p. 221-241 (spéc. p. 230-235 : « *personal reality* ») ; M. Marcovich, « The *Itinerary*... » (cit. à la n. 40), p. 286 : (« *personal soliloquy* »), et W. J. Aerts, « A Byzantine Traveller... » (cit. à la n. 36), p. 169 (« *egocentric document* »).

Pour moi, de telles idées s'apparentent trop à une interprétation biographique et je ne pense pas que nous puissions extraire si facilement d'un texte « *the author's psychological mood and state of mind*[49] ». De même, à partir de la *Synopsis chronikè*, on a interprété Manassès comme un personnage mécontent, plein d'amertume, qui avait subi beaucoup de traîtrises et avait beaucoup souffert de l'envie (*phthonos*) dans sa vie : peut-être était-il frustré dans ses espoirs de richesse, parce qu'il revient sur ce thème dans la *Synopsis*[50] ? Mais si l'on tient compte de ce que nous connaissons des procédés rhétoriques et de la caractérisation littéraire à Byzance, il est évident que les Byzantins étaient tout aussi capables que nous de créer des voix narratives fictives. Nous constatons cela surtout dans les textes du XIIe siècle, comme les *Ptochoprodromika*, les *Progymnasmata* de Nicéphore Basilakès, ou les « Poèmes de la Prison » de Michel Glykas[51]. Quand la voix narrative de Manassès – le poète dans le poème – se plaint de la chaleur et se demande comment Jésus a pu la supporter, je ne pense pas que ce soit une manifestation de sa propre misère ; c'est plutôt une expression de son rapport ludique à la matière qu'il adaptait et à la tradition formelle dans laquelle il s'inscrivait.

Laissons donc de côté la biographie de l'auteur et les détails historiques que nous pouvons tirer de ce poème pour approcher le texte sous un autre angle. Si l'on considère le cercle d'intellectuels dont Manassès faisait partie dans la capitale et la légèreté du discours romanesque spécifique à certains textes de cette époque, le poème devient plus facile à comprendre. Nous voici devant le poète misérable, installé avec ses livres dans sa chambre à Constantinople, voici le rêve dramatique qui présage un événement futur, puis le récit du voyage qui avance rapidement (narré sous la forme

49. Galatariotou, « Travel and Perception... » (cit. à la n. 48), p. 230 ; cf. aussi *ibid.*, p. 231, n. 33, et W. J. Aerts, « A Byzantine Traveller... » (cit. à la n. 36), p. 220.

50. P. Magdalino, « In Search of the Byzantine Courtier : Leo Choirosphaktes and Constantine Manasses », in H. Maguire [éd.], *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, Washington, D.C., 1997, p. 141-165 ; cf. I. Nilsson – E. Nyström, « To Compose, Read and Use a Byzantine Text : Aspects of the Chronicle of Constantine Manasses », BMGS 33/1 (2009), p. 42-60 (p. 45, n. 15).

51. Sur cette problématique au sujet d'un autre auteur comnène, voir E. C. Bourbouhakis, « "Political" Personae : The Poem from Prison of Michael Glykas. Byzantine Literature Between Fact and Fiction », BMGS 31/1 (2007), p. 53-75.

de « sommaire ») jusqu'à ce que le narrateur arrive à l'endroit sur lequel les projecteurs doivent se braquer (narré sous la forme de « scène »)[52] : Samarie, dont la description présage la description de la jeune fille, celle qui sera peut-être la femme de l'empereur[53]. Nous reconnaissons là des éléments familiers à d'autres textes comnènes, des techniques narratives empruntées aux romans : le point de vue narratif, l'emploi de rêves et d'*ekphraseis*, la vitesse narrative soigneusement réglée. Cela n'implique pas que les textes en question sont « romantiques » ou même forcément « romanesques »[54]. Les procédés narratifs – le discours du roman, si l'on veut – sont employés afin d'amplifier certains effets du récit. Ajoutons aussi la voix ferme du narrateur, qui constamment intervient pour guider le lecteur ; celle-là aussi nous la retrouvons dans les romans ainsi que dans les histoires et les chroniques comnènes. De même que l'invocation de Constantinople, l'hommage à la ville qui manque au poète.

Nous reviendrons sur ce point ; reprenons d'abord notre lecture pour voir ce qui se passe dans la narration de Manassès ; il reste encore trois livres de son *Hodoiporikon*. À ce stade déjà, le poète est sur une mauvaise pente. L'ambassade part, encore une fois, en voyage, mais à Tyr le poète attrape une grave fièvre ; sa maladie et ses souffrances sont décrites en détail (2.7-44)[55], ce qui donne lieu à un exposé sur la souffrance de l'homme en général (2.45-52). Kontostéphanos, qui voit sa misère, l'envoie à Chypre où il peut se reposer chez le gouverneur

52. Sur l'emploi des termes « scène » et « sommaire », voir ci-dessus, p. 126-127 et 144-145.

53. Cf. le lien entre l'héroïne et le jardin dans le roman byzantin : voir A. Littlewood, « Romantic Paradises : The Role of the Garden in the Byzantine Romance », BMGS 5 (1979), p. 95-114, et ci-dessus, p. 81-83. Pour un cadre qui ressemble à celui dans lequel est présentée Mélisande dans l'*Hodoiporikon*, voir *Drosilla et Chariklès* 1.77-119 (la prairie), 1.120-158 (la jeune fille).

54. Cf. Marcovich, « The *Itinerary*… » (cit. à la n. 40), p. 285 (« *a hopelessly lyric and romantic* enfant terrible, *reminding us of Catullus* ») et p. 281 (« *his own most heartfelt experiences, personal psychological analysis, emotions and reflexions* […] *simply exemplifying the program of the romantic movement of the Comnenan era* »).

55. Apparemment un des motifs favoris du poète, mais aussi un *topos* du récit de voyage (et une métaphore de l'aliénation culturelle) ; voir K. Galatariotou, « Travel and Perception… » (cit. à la n. 48), p. 229.

Alexios Doukas (2.53-65) ; celui-ci fait de son mieux pour s'occuper du poète, mais il ne peut naturellement pas lui offrir ce qui lui manque : Constantinople. Le reste du livre 2, à partir du vers 84, parle du mal du pays qu'éprouve le poète : il se languit, regrette Constantinople (2.84-128) ; il n'y a rien qui puisse guérir son mal du pays (2.129-52). Il finit par un nouvel appel à la merveilleuse Constantinople :

Ô pays byzantin, ô ville trois fois fortunée,
Œil de la terre, ornement du monde connu,
Étoile qui brille au loin, lumière du monde d'ici-bas,
Puissé-je être là, à jouir de toi ;
Puisses-tu me choyer, et me supporter
Et que je ne parte jamais de ton sein maternel ! (*Hodoiporikon* 2.153-158.)

Ὦ γῆ Βυζαντίς, ὦ πόλις τρισολβία,
ὀφθαλμὲ τῆς γῆς, κόσμε τῆς οἰκουμένης,
τηλαυγὲς ἄστρον, τοῦ κάτω κόσμου λύχνε,
ἐν σοὶ γενοίμην, κατατρυφήσαιμί σου·
σὺ καὶ περιθάλποις με καὶ διεξάγοις
καὶ μητρικῶν σῶν ἀγκαλῶν μὴ χωρίσαις.

Au troisième livre, le poète tombe à nouveau malade, cette fois d'une espèce de rhumatisme (3.1-45), ce qui, encore une fois, lui donne l'occasion de se plaindre de la misère de l'homme (3.46-56) et de décrire sa souffrance (3.57-70)[56]. Finalement, il est guéri par des bains chauds (3.71-101) et éclate en une invocation de sa chère Constantinople :

Ô ville en or du pays byzantin,
Soleil de la terre, d'une beauté insatiable,
Jusqu'à quand vais-je ne te voir que dans mes rêves ?
Puissé-je, mon amour, voir ton éclat ;
Voir, ma splendeur, ton visage ! (*Hodoiporikon* 3.102-106.)

Ὦ χρύσεον πόλισμα τῆς Βυζαντίδος,
ἥλιε τῆς γῆς, κάλλος οὐκ ἔχον κόρον,
ἕως πότε βλέψω σε κατὰ τοὺς ὕπνους;

56. W. J. Aerts, « A Byzantine Traveller… » (cit. à la note 36), p. 167, qui soutient que le poète serait atteint d'une maladie vénérienne, interprétation qui, à mon avis, ne trouve pas de support dans le texte.

ἴδοιμι, παντέραστε, σὰς στιλβηδόνας·
βλέψαιμι, καλλίφωτε, τὰ πρόσωπά σου.

Au quatrième livre, le poète est rentré – quel bonheur ! Il se demande s'il rêve : est-il vraiment chez lui et non pas dans un des endroits affreux qu'il a visités ? Mais non, il a bien quitté Chypre et se trouve dans sa capitale aimée (4.1-35, 36-88). Il va quand même donner un résumé du voyage (4.36-88) et aussi, pour son plaisir – et celui des autres –, raconter une petite anecdote amusante :

Il n'y a rien d'étrange, ni d'étranger à l'art,
À introduire quelque drôlerie dans mon récit. (*Hodoiporikon* 4.89-90.)

οὐδὲν δὲ καινὸν οὐδὲ πόρρω τῆς τέχνης
παρεισενεγκεῖν καὶ γελοῖον τοῖς λόγοις.

Alors que le poète se trouvait à Chypre, il était allé à la messe et, dans l'église, il avait été dérangé par un paysan qui était ivre, mais puait l'ail. Finalement le poète se voit obligé de donner un coup de poing pour l'écarter (4.91-130)[57]. C'est un exemple des expériences de son *apodemia*, son voyage à l'étranger. Mais le poète est rentré et maintenant il s'adresse au Christ qui l'a sauvé de l'épouvantable Palestine, de l'exécrable Chypre, des pirates et des tempêtes, et des autres choses horribles du monde du dehors (4.134-94). Le poème s'achève sur ces remarques.

Ce qui n'est pas dit au lecteur, c'est que cette ambassade n'a abouti à rien[58]. L'empereur avait le choix entre deux jeunes filles : Mélisande de Tripolis (qu'on a rencontrée dans le poème de Manassès) et Marie d'Antioche. L'empereur et ses conseillers penchaient d'abord pour Mélisande, et c'est la raison pour laquelle l'ambassade de Kontostéphanos a été envoyée vers Jérusalem et la Samarie. Les négociations, cependant, traînèrent, et les Byzantins, semble-t-il, commençaient à hésiter. Mélisande

57. Sur ce passage, voir K. Galatariotou, « Travel and Perception… » (cit. à la n. 48), p. 233 (« *personal rather than cultural sphere* ») ; M. Marcovich, « The *Itinerary*… » (cit. à la n. 40), p. 287 (« *shocking and offensive* ») ; voir aussi P. Roilos, *Amphoteroglossia*… (cit. à la n. 19), p. 78.

58. Voir M. Marcovich, « The *Itinerary*… » (cit. à la n. 40), p. 277-279, et K. Horna, « Das *Hodoiporikon*… » (cit. à la n. 36), p. 316-318.

a soudain été exclue des négociations, qui se sont alors centrées sur Marie d'Antioche. Jean Cinnamos, dans son *Histoire*, dit que Mélisande est tombée malade et prétend qu'elle aurait été de naissance illégitime[59]. En fait, il semble bien que Manuel avait changé d'avis et qu'il désirait maintenant épouser Marie pour avoir Antioche comme alliée contre les Turcs seldjoukides. Les fiançailles officielles entre Manuel et Marie eurent lieu à Antioche où l'on avait envoyé une autre ambassade. Leur mariage fut célébré à Constantinople le 25 décembre 1161, deux ans après la mort de Bertha[60].

L'ambassade de Kontostéphanos fut par conséquent une ambassade sans résultat. Ou plutôt le résultat fut contraire à celui espéré, eu égard à la réaction de Raymond III, le frère de Mélisande, à ce point enragé par la rupture des fiançailles qu'il donna à des pirates les galères destinées à transporter la jeune fille à Constantinople, avec l'ordre de piller des villes byzantines sur la côte et les îles ! Ce sont justement ces pirates qui pillent les côtes de Chypre lorsque Manassès y séjourne et qui contribuent à sa misère : ce qui est fort ironique, étant donné qu'il a lui-même, comme membre de l'ambassade, contribué à cet événement[61].

En dehors de la réalité historique dans laquelle Manassès a vécu, la réalité littéraire du poème peut aussi nous aider à comprendre la signification de la nostalgie du narrateur mécontent. Considéré dans le contexte de la production littéraire du XIIe siècle, on peut supposer que la cour a reçu justement ce qu'elle désirait : un poème ludique sur un ton romanesque, tout à fait dans la ligne du goût littéraire des Comnènes. L'auteur joue avec le genre, le récit de voyage, dont nous connaissons

59. Jean Cinnamos, *Epitome*, éd. A. Meineke (cit. à la n. 39), p. 209-210. Cf. la version de Guillaume de Tyr, citée par M. Marcovich, « The *Itinerary*… » (cit. à la p. 40), p. 278.

60. C'est à partir de cet événement qu'il faut comprendre la rédaction du poème dans le *Vaticanus graec*. 1881 : l'*ekphrasis* de Mélisande a été supprimée, quand celle-ci ne fut plus la future impératrice. On peut supposer que la révision a été réalisée par Manassès lui-même, une fois la situation historique changée. Voir K. Horna, « Das *Hodoiporikon*… » (cit. à la n. 36), p. 317-319, et M. Marcovich, « The *Itinerary*… » (cit. à la n. 40), p. 279-281.

61. Sur ces événements, racontés aussi par Guillaume de Tyr, voir M. Marcovich, « The *Itinerary*… » (cit. à la n. 40), p. 279.

quelques exemples du XIIe siècle[62]. En même temps, il emploie des *topoï* qui sans doute contiennent (comme toujours) des fragments de vérité : crainte de l'intellectuel byzantin à l'égard du monde extérieur et mépris pour tout ce qui lui est étranger[63]. Prenons à titre d'exemple les exagérations figurant dans la description de la Terre Sainte, un endroit qui, en tant que lieu de pèlerinage, devrait être intouchable. On doit, à mon avis, considérer ces exagérations comme des traits comiques et ironiques : le narrateur-poète, qui selon les conventions du genre littéraire focalise son récit sur ses gémissements et ses jérémiades, s'égare et commence à plaisanter sur le Christ lui-même[64].

L'*Hodoiporikon* de Manassès, dans l'interprétation proposée ici, ne doit donc pas être considéré comme un récit de voyage typique, avec des traits réalistes, ni comme un poème purement romanesque, mais plutôt comme l'exemple d'un ouvrage de commande sous forme d'une poésie programmatique, possible et souhaitable justement dans des cercles intellectuels de la capitale de cette époque.

L'importance de la forme

Revenons-en au poème de Manassès, au milieu de la cour comnène et à la fonction du discours romanesque au XIIe siècle. Quelques mots d'abord sur la méthode que nous avons employée au cours de notre

62. Voir K. Galatariotou, « Travel and Perception… » (cit. à la n. 48), qui (en dehors de Manassès) traite des récits de Nicholas Mouzalon (Chypre), Grégoire Antiochos (Bulgarie), Jean Phokas (Palestine) et Nicolas Mesaritès (de Nicée à Constantinople, XIIIe s.).

63. Voir *ibid.*, p. 226-230 ; aussi G. Cavallo, « Ἐν βαρβάροις χωρίοις. Riflessioni su cultura del centro e cultura delle periferie a Bisanzio », in P. Odorico [éd.], *Byzantina – Metabyzantina : la périphérie dans le temps et l'espace* (Dossiers byzantins, 2), Paris, 2003, p. 77-106 (surtout p. 91). Cf. P. Odorico, « L'étranger et son imaginaire dans la littérature byzantine », in L. Mayali – M. M. Mart [éd.], *Of Strangers and Foreigners (Late Antiquity – Middle Ages)* (Studies in Comparative Legal History), Berkeley, 1993, p. 65-79.

64. Cf. K. Galatariotou, « Travel and Perception… » (cit. à la n. 48), p. 230, n. 31, et p. 231-232, et M. Marcovich, « The *Itinerary*… » (cit. à la n. 40), p. 286.

pérégrination dans les textes. Il y a toujours un certain scepticisme à l'égard des méthodes narratologiques, surtout chez les historiens. En même temps depuis que la narratologie et la narrativité sont devenues à la mode, beaucoup s'imaginent que faire une analyse narratologique consiste à énoncer simplement l'ordre du contenu : on lit un texte, on note ce qui se passe, et on le raconte. Mais la narration comprend beaucoup plus que le contenu et l'ordre des événements, et c'est cela que j'ai voulu montrer. Il ne s'agit pas d'une question exclusivement littéraire. La composition d'un récit – la manière dont on raconte une histoire – a aussi des implications essentielles pour la formation des esprits et, par conséquent, pour la formation de la culture[65]. Un scepticisme raisonnable devant l'application d'approches narratologiques qui seraient trop arbitraires et trop sûres d'elles-mêmes ne doit pas masquer les connaissances particulières qu'un examen de la forme peut nous fournir. Le soin apporté à la forme marque, en effet, l'intérêt porté aux fondements de la langue et de la rhétorique, chose qui touchait sûrement les Byzantins[66]. Et voilà pourquoi de telles considérations sont particulièrement importantes quand nous examinons la littérature byzantine : reconnaître, identifier et décrire les procédés littéraires associés aux techniques et aux structures narratives, cela nous aide à mieux comprendre les textes que nous étudions – et peut-être aussi les gens qui les ont écrits.

Je voudrais ainsi revenir à la discussion du rapport entre forme et contenu, qu'on a abordée bien des fois déjà. Si nous considérons la composition de la *Synopsis chronikè* ou de l'*Hodoiporikon* de Manassès, nous voyons que la forme romanesque n'est pas en premier lieu une question d'histoires d'amour, mais justement une question de potentiel formel – il s'agit de revêtir une matière de la bonne forme. L'auteur, dès

65. Voir par ex. P. Brooks, *Reading for the Plot : Design and Intention in Narrative*, Cambridge, M.A., 1992 ; A. Cavarero, *Relating Narratives : Storytelling and Selfhood*, Londres – New York, 2000. Pour une application moderne mais pertinente aussi à l'étude des époques antérieures, voir A. Salmon, *Story-telling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, 2007.

66. Souligné par E. C. Bourbouhakis – I. Nilsson, « Byzantine Narrative : The Form of Story-Telling in Byzantium », in L. James [éd.], *A Companion to Byzantium* (Blackwell Companions to the Ancient World), Malden MA – Oxford, 2010, p. 263-274.

lors, n'emploie pas le discours romanesque d'un bout à l'autre, mais en certains points, afin de souligner certains épisodes et détails. On vient de voir comment « l'héroïne » de l'*Hodoiporikon*, Mélisande, était encadrée par une ville bien située, avec beaucoup de plantes, comme un beau jardin, et présentée dans une *ekphrasis* pleine d'épithètes traditionnelles ; elle devient une héroïne de roman avec des procédés simples, pourvu que le lecteur en reconnaisse les signes et comprenne de quoi il s'agit.

D'un autre côté, le « discours romanesque » peut aussi être employé afin de souligner quelque chose de négatif ou afin de créer une ambiance de catastrophe. Nous avons vu comment Manassès procède dans son récit de la guerre de Troie, et – bien plus fortement – Nicétas Choniatès dans sa description d'Andronic Comnène[67]. En ce cas, Éros ne représente pas l'amour mais la passion destructrice ; il n'est plus malicieux mais méchant, un vrai tyran. Dans le cas ci-dessus, c'est la forme plutôt que la matière qui est romanesque, qui provient du roman, et c'est pour cela qu'on se trompe si l'on appelle la *Synopsis* de Manassès un roman historique ; elle est plutôt une histoire composée avec une étonnante utilisation du discours romanesque[68].

L'efficacité et la popularité de la forme romanesque sont donc fondées en grande partie sur la reconnaissance liée au recyclage et à l'imitation. Et les trois conditions nécessaires sont réunies à Constantinople au XIIe siècle :

- l'usage imitatif du système d'éducation (écrire des exercices sous la forme de variations continuelles de la même matière) ;
- le principe artistique de l'imitation (qui apprécie la répétition et la variation) ;
- l'existence d'un groupe limité d'intellectuels à Constantinople, qui produisent et consomment des textes nouveaux ainsi que des textes anciens (selon les deux critères ci-dessus).

67. Voir ci-dessus, p. 135-138 et 173-175.

68. I. Nilsson, « Discovering Literariness in the Past : Literature vs. History in the *Synopsis Chronike* of Konstantinos Manasses », in P. Odorico – P. A. Agapitos – M. Hinterberger [éd.], *L'Écriture de la mémoire : la littérarité de l'historiographie* (Dossiers byzantins, 5), Paris, 2006, p. 15-31.

Les intellectuels et leur capitale

Les auteurs dont nous avons lu et examiné les textes travaillaient tous à Constantinople. Nous pouvons supposer qu'ils se connaissaient et qu'ils étaient en rapports, plus ou moins étroits, les uns avec les autres. Avec leurs patrons – aristocrates ou membres de la famille impériale, qui les subventionnaient pour leur production littéraire – ces auteurs formaient un réseau qui s'étend sur plusieurs décennies. Nous pouvons identifier ce réseau, par exemple, au moyen des indications dans les dédicaces et les lettres, ce qui nous permet de comprendre comment les auteurs se regroupaient et collaboraient dans les circuits littéraires de la capitale[69].

Constantin Manassès, par exemple, comme on l'a déjà mentionné, travaillait à la demande de la *sebastokratorissa* Irène, belle-sœur de l'empereur Manuel. Il lui a dédié la chronique *Synopsis chronikè*, mais il a évidemment rendu hommage aussi à Manuel lui-même et au *sebastos* Kontostéphanos dans d'autres ouvrages[70]. Les autres intellectuels suivaient le même modèle, et les cercles littéraires autour des patrons aristocratiques ont rendu possible la circulation des textes, que nous avons notée au cours de cette étude. Théodore Prodrome, poète de cour par excellence pendant plusieurs décennies, travaillait à la demande de différentes personnes, mais toujours apparentées à la famille des Comnènes. Dans le poème qu'on appelle « le 5e poème de Ptochoprodrome », Prodrome fait remarquer lui-même sa fidélité envers la famille impériale : « je n'ai connu qu'une cour et n'ai eu qu'un seul maître » (μίαν αὐλὴν ἐγνώρισα καὶ ἕνα αὐθέντην ἔσχον)[71]. Il y avait un nombre considérable de femmes actives

69. M. Mullett, « Aristocracy and Patronage in the Literary Circles of Comnenian Constantinople », in M. Angold [éd.], *The Byzantine Aristocracy IX to XIII Centuries* (BAR International Series, 221), Oxford, 1984, p. 173-197 ; P. Magdalino, *The Empire of Manuel*... (cit. à la n. 4), p. 382-412, 413-470.

70. Voir ci-dessus, p. 100, 159-160 et 187-188.

71. Ce vers fait partie d'un long passage sur sa famille et ses membres (v. 12-30) ; noter aussi v. 15 : οὐκ ἐγένετο ποτὲ δοῦλος πολλῶν κυρίων. Éd. par A. Maiuri, « Una nuova poesia di Teodoro Prodromo in greco volgare », BZ 23 (1920), p. 397-407 : sur le poème et la question d'identification, voir H. Eideneier [éd.], *Ptochoprodromos. Einführung, kritische Ausgabe, deutsche Übersetzung, Glossar*, Köln, 1991, p. 34-37.

à la tête de ces cercles. On mentionne souvent comme mécènes littéraires Anne Comnène et la *sebastokratorissa* Irène, mais aussi Bertha-Irène, l'épouse allemande de Manuel I Comnène. Jean Tzetzès (env. 1110-1180) était un auteur et *grammatikos* à Constantinople au XIIe siècle, célèbre pour sa connaissance de la littérature grecque ancienne, mais aussi pour sa vanité et sa mauvaise humeur. Celui-ci a commencé à écrire ses *Allégories homériques*, des explications et interprétations des épopées d'Homère en *politikos stichos*, pour Bertha-Irène. Elle est pourtant tombée en disgrâce auprès du poète ; selon lui, elle n'avait pas payé le prix stipulé et il en était tellement furieux, dit-il, qu'il a déchiré son manuscrit. Plus tard, après la mort de Bertha-Irène, Tzetzès a continué ses *Allégories* avec le soutien d'un autre aristocrate, Jean Koterzès[72].

D'autres intellectuels, au contraire, défendaient leur indépendance par rapport à des mécènes et aux cercles restreints. Prenons l'exemple de Nicéphore Basilakès. Dans le prologue d'une collection de ses œuvres, Basilakès explique pourquoi elles ne sont pas très nombreuses. Il n'a pas composé beaucoup d'œuvres rhétoriques (œuvres de circonstance) (ὀλίγος δὲ καὶ ὁ πομπαῖος Ἑρμῆς), dit-il, car par caractère il est plutôt un savant (σχολαστικὸν ἦθος) et ne supporte pas de fréquenter les maisons des puissants et des riches. Il ne se laisse pas flatter (ἀθώπευτα), il n'était pas obligé de le faire. Il était aussi le plus sévère critique de ses propres œuvres (ἄτεγκτος κριτὴς τῶν ἐμῶν), contrairement à la plupart des écrivains, qui aiment leurs ouvrages comme les singes aiment leurs rejetons (κατὰ τὰς πιθηκίδας ὑπερφιλοῦντες τὰ ἔγγονα)[73].

Toutes ces remarques sur la situation des intellectuels sont très intéressantes, même si on doit les accueillir avec prudence ; elles peuvent aussi faire partie des stratégies rhétoriques de ces auteurs byzantins si

72. Sur Bertha-Irène, Jean Tzetzès et l'emploi du *politikos stichos*, voir M. Jeffreys « The Nature and Origin of Political Verse », DOP (1974), p. 143-196 (voir p. 150-157) ; E. Jeffreys, « Constantine Hermoniakos and Byzantine Education », *Dodone* 4 (1975), p. 81-109 (voir p. 82) ; *ead.*, « The Comnenian Background to the "Romans d'antiquité" », Byz 50 (1980), p. 455-486, p. 472-473.

73. Nicéphore Basilakès, *praefatio* 8 ; éd par A. Garzya (cit. à la n. 4), p. 5. Sur ce passage, voir P. Magdalino, *The Empire of Manuel*... (cit. à la n. 4), p. 336-337.

pleins d'assurance. Elles sont pleines de lieux communs et de « l'égoïsme littéraire » et « l'égoïsme intellectuel », si caractéristiques de l'époque. Ce trait du XIIe siècle doit être considéré du point de vue de l'intérêt pour les sentiments personnels et individuels. On l'a remarqué surtout chez Théodore Prodrome, mais c'est un trait saillant aussi chez Jean Tzetzès et Nicéphore Basilakès[74]. Il faut cependant noter que la représentation des sentiments est un procédé bien établi dans la tradition rhétorique, une technique qui ne reflète pas de réalités émotionnelles en termes psychologiques. Il ne s'agit pas de sentiments individuels qui pourraient être considérés comme un reflet biographique de la personnalité de l'auteur, mais de constructions littéraires d'une identité personnelle et émotionnelle[75]. Aussi la voix du narrateur devient de plus en plus manifeste dans les textes du XIIe siècle, phénomène qui peut être considéré en rapport avec le nouvel intérêt pour la représentation de l'individuel.

Mais là encore il s'agit surtout d'un procédé narratif, une partie importante d'un récit soigneusement structuré où la confiance de l'auteur gagne de la place dans le texte afin d'assurer et de guider le lecteur, comme par exemple dans l'*Alexiade* d'Anne Comnène ou dans la *Synopsis chronikè* de Manassès. À noter aussi que les remarques des auteurs ou les dédicaces à leurs patrons ne sont pas les seules à nous permettre d'identifier les réseaux intellectuels et littéraires ; elles ne sont d'ailleurs peut-être même pas au premier rang. Les textes eux-mêmes témoignent d'une manière évidente de la collaboration étroite entre les auteurs – et de leur rivalité. Et c'est justement cela que je voulais examiner en approchant ce milieu par les textes : comment ils jouent l'un avec l'autre et forment pour ainsi dire une unité organique[76].

Nous savons que les auteurs constantinopolitains restaient en contact entre eux après leur départ de la capitale. Ainsi, par exemple, Eustathe,

74. A. Kazhdan – S. Franklin, *Studies on Byzantine Literature*... (cit. à la n. 5), p. 112-114 ; A. Kazhdan – A. W. Epstein, *Change in Byzantine Culture*... (cit. à la n. 41), p. 220-230. Cf. R. Beaton, « The Rhetoric of Poverty : The Lives and Opinions of Theodore Prodromos », BMGS 11 (1987) p. 1-28.

75. Voir E. C. Bourbouhakis, « "Political" Personae... » (cit. à la n. 51), et ci-dessus, p. 191.

76. Voir surtout la relation entre les romanciers, comme décrite ci-dessus, p. 72-86.

devenu métropolite de Thessalonique (env. 1178-1195), et Michel Choniatès, nommé métropolite d'Athènes (env. 1175-1205), sont restés en contact avec la capitale et entre eux. Michel était disciple d'Eustathe et l'un de ses amis ; quand ils ont tous les deux quitté Constantinople ils ont correspondu l'un avec l'autre[77]. Michel, en particulier, regrettait Constantinople et se plaignait de l'environnement vide et déprimant d'Athènes. À cette époque Athènes était devenue une ville sans importance culturelle. Du point de vue économique elle avait été supplantée par Thèbes et Corinthe. Les habitants étaient appauvris, ce qui avait entraîné le dépeuplement de la ville. Dans ces conditions il n'y avait plus, depuis longtemps, de place à Athènes pour l'enseignement de la littérature et de la philosophie. Cette ville, écrit Michel, qui était autrefois « la mère des savants » (ἡ μήτηρ τῶν σοφῶν), se trouve maintenant, comme ses bâtiments anciens en ruines, dans la décadence spirituelle, privée de philosophes et de savants (σπανίζει φιλοσόφων ἀνδρῶν)[78]. Le Péripatos et le Lycée ont disparu et les moutons broutent dans les ruines de la Stoa poikilè[79]. Le seul lieu où on étudiait toujours la littérature et la philosophie était la résidence du métropolite, sur l'Acropole ; ses livres et ses lettres étaient la grande consolation de Michel.

Les sentiments – ou peut-être plutôt l'attitude culturelle – de Michel Choniatès, exprimés aussi dans son poème sur le passé d'Athènes, rappellent les sentiments manifestés dans l'*Hodoiporikon* de Manassès[80]. Il s'agit d'une sorte de thématique de l'exil qui exprime, d'une manière rhétorique, les sentiments des Byzantins – et surtout des

77. Au moins cinq des lettres écrites par Michel à Eustathe nous ont été préservées ; voir les lettres 2, 4, 6, 16 et 36, éd. F. Kolovou, *Michaelis Choniatae epistulae* (CFHB, 41), Berlin – New York, 2001.

78. Éd. S. Lambros, Μιχαὴλ Ἀκομινάτου τοῦ Χωνιάτου τὰ σωζώμενα, Athènes, 1879-1880 (réimpr. Groningue, 1968), vol. 2, p. 11, 5-6.

79. *Ibid.*, vol. 1, p. 160, 1-5.

80. Sur l'épigramme de Choniatès, voir C. Livanos, « Michael Choniates, Poet of Love and Knowledge », BMGS 30/2 (2006), p. 103-114. Sur Michel à Athènes, voir aussi A. Kaldellis, *Hellenism in Byzantium : The Transformations of Greek Identity and the Reception of the Classical Tradition*, Cambridge, M.A., 2007, p. 323-334. Cf. ci-dessus, p. 28, sur des aspects « colonialistes » de la littérature byzantine.

Constantinopolitains – à l'égard du reste du monde. À peine partis, ils ne désirent que rentrer. Dans la *Synopsis chronikè* de Manassès – qui ne parle pas d'un départ de la capitale, sauf le voyage dans le temps historique – un hommage à Constantinople a été inséré sous la forme d'une *ekphrasis* de la plus belle des cités. La description est placée dans l'épisode qui raconte le règne de Constantin le Grand, le fondateur de la nouvelle Rome :

> Une Rome sans rides qui ne vieillit jamais,
> Une Rome jeune à jamais, sans cesse renouvelée,
> Une Rome d'où coulent en abondance des courants de grâces,
> [Une ville] que le continent entoure et la mer reçoit,
> Que les bras d'Europe étreignent tendrement
> Et la bouche d'Asie, de l'autre côté, embrasse. (*Synopsis chronikè* 2319-2326.)

> Ῥώμην τὴν ἀρρυτίδωτον, τὴν μήποτε γηρῶσαν,
> Ῥώμην ἀεὶ νεάζουσαν, ἀεὶ καινιζομένην,
> Ῥώμην ἀφ' ἧς προχέονται χαρίτων αἱ συρμάδες,
> ἣν ἤπειρος προσπτύσσεται, θάλασσα δεξιοῦται,
> ἠπίως ἀγκαλίζονται παλάμαι τῆς Εὐρώπης,
> ἀντιφιλεῖ δ' ἑτέρωθεν τὸ τῆς Ἀσίας στόμα[81].

Cette image érotisée de la ville ouvre et introduit l'histoire de l'Empire byzantin, par contraste avec « l'histoire ancienne » des empereurs romains que le narrateur vient de finir[82]. L'*ekphrasis* fait ainsi avancer le récit tout en soulignant un thème important de la *Synopsis* : la splendeur de l'Empire et notamment la splendeur de la capitale impériale. Le narrateur s'interrompt après ces premières lignes et dit, au vers 2329, que la beauté de la ville doit être décrite ailleurs : « il faut revenir maintenant à notre récit » (ἐπὶ δὲ τὴν διήγησιν πάλιν ἐπανιτέον). Moins de deux cents vers plus tard, Constantinople apparaît, non pas sous la forme d'une *ekphrasis* mais, à côté de la vieille Rome, en guise d'hommage à l'empereur Manuel Ier Comnène :

81. Éd. O. Lampsidis, *Constantini Manasses Breviarium Chronicum* (CFHB, 36, 1), Athènes, 1996. La traduction est la mienne.

82. Sur ce passage, voir I. Nilsson, « Narrating Images in Byzantine Literature : The *Ekphraseis* of Konstantinos Manasses », JÖB 55 (2005), p. 121-146 (voir p. 137-139).

Mais notre Rome prospère, grandit, règne, toujours jeune ;
Qu'elle grandisse jusqu'à la fin, ô empereur tout-puissant,
Avec ce brillant porteur de lumière comme souverain,
Le plus grand des maîtres Ausoniens qui apporte mille victoires,
Manuel Comnène, rose d'or et de pourpre :
Que mille soleils encore voient son règne ! (*Synopsis chronikè* 2506-2512.)

ἡ δ' ἡμετέρα τέθηλεν, αὔξει, κρατεῖ, νεάζει,
καὶ μέχρι τέλους αὔξοιτο, ναί, βασιλεῦ παντάναξ.
τοιοῦτον σχοῦσα τηλαυγῆ, φωσφόρον, βασιλέα,
μέγιστον Αὐσονάνακτα, μυριονικηφόρον,
Κομνηνιάδην Μανουήλ, πορφύρας χρυσοῦν ῥόδον,
οὗπερ τὸ κράτος ἥλιοι μετρήσαιεν μυρίοι.

Ici, le centre est Manuel, avec la ville comme un décor qui permet de faire ressortir le jeune et bel empereur belliqueux. Nous avons noté comment les *ekphraseis* indépendantes de Manassès fonctionnent comme autant d'hommages à la capitale et à la cour sous la forme de descriptions de tout ce qu'elles ont à offrir. Dans l'*Hodoiporikon*, la capitale et la nostalgie – le mal du pays du poète – sont même devenues un thème littéraire, de sorte que le poème ne traite pas vraiment du voyage, mais de la patrie et du retour. La nostalgie est certainement un élément important du récit de voyage en général, un *topos*, qui pourtant chez Manassès est amplifié, surtout par le « refrain nostalgique » qui clôt les livres 1 à 3 (1.331-336 ; 2.153-158 ; 3.102-106), et ouvre même le livre 4 (4.1-6, 22-35)[83]. Rappelons-nous le titre des manuscrits, ἀποδημία, qui ne souligne pas le voyage en soi, mais plutôt l'absence ; dans le poème, le poète n'est plus chez lui, dans la capitale, mais presque en exil à l'étranger[84]. Constantinople est tout simplement le seul endroit où il vaille la peine de vivre, et Manassès embrasse la ville et rend hommage à l'empereur par son texte narratif et partiellement romanesque, en même temps que

83. Cf. M. Marcovich, « The *Itinerary*… » (cit. à la n. 40), p. 286. Sur la nostalgie dans le récit de voyage en général et chez Manassès en particulier, voir K. Galatariotou, « Travel and Perception » (cit. à la n. 48), p. 225-230 (voir p. 234), et P. Schreiner, « Viaggiatori a Bisanzio : il diplomatico, il monaco, il mercante », *Columbeis V : Relazioni di viaggio e conoscenza del mondo fra medioevo e umanesimo* (1993), p. 29-39 (voir surtout p. 34-35 à propos de l'*Hodoiporikon*).

84. Sur le titre, voir ci-dessus, p. 187-188.

les *ekphraseis* comportent leur connotation d'artifice littéraire et leur qualité rhétorique auxquelles aspire constamment le rhéteur comnène.

Ce thème, ou lieu commun, de l'époque comnène – la vie des intellectuels, la situation des rhéteurs dans la capitale – contient, on l'a déjà vu, aussi une opposition interne : cette vie est dure ; bien que le savant consacre son existence à l'étude, il passe sa vie dans la misère. Ptochoprodrome, dans un de ses poèmes, décrit clairement la situation :

Quand j'étais petit, mon père me disait :
« Mon fils, apprends les lettres, et tu auras honneur et gloire.
Regarde ce type, mon fils : il allait à pied,
Et lors il porte double cuirasse et chevauche une belle mule. (*Ptochoprodr.* 3.56-59.)
…
Obéis à la parole de ton vieux père
Et apprends les lettres : tu auras honneur et gloire.
En effet, si tu suis mes conseils et mes instructions,
Tu seras fort honoré et jouiras d'une grande fortune,
Et moi, ton père, même à la fin de ma vie,
Tu pourras me nourrir dans ma misère et ma vieillesse. » (*Ptochoprodr.* 3.72-77.)

Ἀπὸ μικροῦ μὲ ἔλεγεν ὁ γέρων ὁ πατήρ μου,
τέκνον μου, μάθε γράμματα, καὶ ὡσὰν ἐσέναν ἔχει,
βλέπεις τὸν δεῖνα, τέκνον μου, πεζὸς περιεπάτει,
καὶ τώρα ἒν διπλοεντέληνος καὶ παχυμουλαράτος.
…
Καὶ πείσθητι γεροντικοῖς καὶ πατρικοῖς σου λόγοις
καὶ μάθε γράμματα καὶ σὺ καὶ ὡσὰν ἐσέναν ἔχει.
Ἂν γὰρ πεισθῇς ταῖς συμβολαῖς καὶ τοῖς διδάγμασί μου,
σὺ μὲν μεγάλως τιμηθῇς, πολλὰ νὰ εὐτυχήσῃς.
ἐμὲ δὲ τὸν πατέρα σου κἂν ἐν τῇ τελευτῇ μου,
νὰ θρέψῃς ὡς ταλαίπωρον καὶ νὰ γηροτροφήσῃς[85].

Le poète obéit, il apprend à lire et à écrire, « mais avec quelle fatigue » (3.80). Des années plus tard, il se retrouve dans sa chambre – intellectuel, mais sans rien à manger sauf du papier. Il maudit son éducation, parce que les artisans dans la maison d'à côté ont de quoi manger, tandis que lui est presque mort de faim. Partout, dans les placards comme dans son

85. Nous employons (en partie) la traduction dans G. Cavallo, *Lire à Byzance* (Séminaires byzantins, 1), Paris, 2006, p. 23. Éd. H. Eideneier (cit. à la n. 71), p. 119-120.

sac, il n'y a que du papier[86]. Il s'agit d'une satire, bien sûr, mais aussi d'une thématique qui revient dans bon nombre de textes du XIIe siècle[87]. C'est le dilemme de l'intellectuel, un phénomène que l'on connaît toujours dans le milieu académique. D'un côté, il faut plaire à la cour et aux puissants, il faut se vendre ; nous avons considéré des plaintes de cet ordre chez Nicéphore Basilakès ci-dessus, et l'on pourrait facilement en trouver d'autres[88] ; d'un autre côté, dès qu'on quitte ce milieu, on perd son identité : Michel Choniatès à Athènes, Manassès à Jérusalem.

Manassès résume cette problématique dans le récit de son séjour à Chypre. « Maintenant j'habite Chypre [...] mais comparée à Constantinople, c'est quoi Chypre ? » (2.84 et 2.89-90). Il continue, d'un ton qui évoque la plainte de Ptochoprodrome :

Ô la peine, ô les études, ô tous ces livres de savants
Dont j'ai été rempli, bêtement, depuis mon enfance ! (*Hodoiporikon* 2.91-92.)

ὢ μόχθος, ὢ μάθησις, ὢ σοφῶν βίβλοι,
αἷς συνεσάπην ἀνοήτως ἐκ νέου.

Le poète décrit ensuite les nuits qu'il a passées comme étudiant, penché sur les livres, comme un hibou (νυκτικόραξ) dans l'obscurité. Mais maintenant, reprend-il,

J'habite dans une terre déficiente en matière de littérature ;
Je suis là, oisif, la bouche fermée,
En chômage, immobile comme un garde,

86. Sur les poèmes de Ptochoprodrome, voir M. Alexiou, « The Poverty of Écriture and the Craft of Writing : Towards a Reappraisal of the Prodromic Poems », BMGS 10 (1986), p. 1-40 ; *ead.*, « Ploys of Performance : Games and Play in the Ptochoprodromic Poems », DOP 53 (1999), p. 91-109 ; *ead.*, *After Antiquity : Greek Language, Myth, and Metaphor*, Ithaca, N.Y., 2002, p. 127-148.

87. Chez Prodrome lui-même, voir n° 38 (à Anne Comnène) et n° 71 (à Théodore Stypiotès) dans éd. W. Hörandner, *Theodoros Prodromos, Historische Gedichte*, Vienne, 1974.

88. Sur Michel Choniatès et sa riposte « à ceux qui m'accusent de ne pas vouloir présenter » (où ἐπίδειξις est à prendre dans le sens rhétorique de « performance »), voir P. Magdalino, *The Empire of Manuel...* (cit. à la n. 4), p. 337-339. Texte grec éd. par S. Lambros (cit. à la n. 78), vol. I, p. 7-23.

Rhéteur sans langue, qui n'a plus sa liberté d'expression,
Rhéteur sans voix qui ne s'exerce plus ! (*Hodoiporikon* 2. 98-102.)

εἰς γῆν παροικῶ τὴν σπανίζουσαν λόγων·
ἀργὸς κάθημαι, συμπεδήσας τὸ στόμα,
ἀεργός, ἀκίνητος ὡς φυλακίτης,
ῥήτωρ ἄγλωσσος οὐκ ἔχων παρρησίαν,
ῥήτωρ ἄφωνος οὐκ ἔχων γυμνασίαν.

Bref : les études sont pénibles, mais personne ne veut habiter un pays sans culture ni littérature[89]. Certainement pas un rhéteur de Constantinople, qui n'a pas de place hors de son milieu ordinaire. Ainsi Manassès, rhéteur et narrateur parfaitement conscient des réalités, réunit dans ce poème narratif divers éléments de la littérarité des Comnènes : un discours romanesque, de l'ironie, des *ekphraseis* poétiques, une narration soigneusement structurée et une description des conditions de vie des intellectuels. Ce sont eux – les rhéteurs, les écrivains – qui constituent le dénominateur commun de la production littéraire de l'époque. Et c'est là que je trouve le message de ce texte : ce qu'il raconte concerne le milieu dans lequel il a été produit, et ceci à partir des signaux textuels et relations transtextuelles à la littérature de l'époque. Le message spécifique de l'*Hodoiporikon* traite de la situation des poètes, un thème qui à son tour fonctionne comme un message au public : voici mon hommage à vous, vous la cour et l'empereur qui me donnez la possibilité d'exercer mon talent et de créer mes ouvrages. C'est un message littéraire, ce qui n'empêche pas que cela reste un message historique et « réel ».

Considéré sous l'angle proposé ici, le discours romanesque doit être regardé comme un principe poétique, fondé sur l'intérêt pour la tradition narrative et la narration efficace. Ce principe est peut-être même à considérer comme l'essence de la poétique des Comnènes. Comme nous l'avons vu dans cette étude, l'historiographie ainsi que le panégyrique sont remarquablement efficaces au XIIe siècle grâce aux procédés narratifs tirés des romans et employés dans d'autres genres littéraires. Le fait que le mode narratif et ses formes diverses soient mis au point à cette époque

89. Cf. K. Galatariotou, « Travel and Perception... » (cit. à la n. 48), p. 227-228 ; P. Roilos, *Amphoteroglossia...* (cit. à la n. 19), p. 77-78.

contribue, je pense, à l'abolition des frontières entre divers types de récit au XIIe siècle. Contrastant avec l'image traditionnelle de la cour des Comnènes comme lieu strictement contrôlé, où la moindre divergence mène à une punition sévère, des intellectuels comme Prodrome et Manassès offrent une image bien différente. Si l'on peut sourire aux escapades érotiques de l'empereur, se moquer du Christ parce qu'il est né dans un endroit abominable ou se plaindre ouvertement du fait que l'empereur n'a pas payé le prix convenu, tout ceci reste à l'intérieur des bornes – et était, en outre, sûrement apprécié. Sinon, les auteurs auraient perdu leur position et leurs ouvrages n'auraient pas été préservés.

Justement ce mélange – entre matière chrétienne et matière profane, entre niveau élevé et niveau bas, entre éléments historiques et éléments érotiques – faisait partie du domaine des formes narratives : on a franchi des bornes, ce qui a contribué à l'effacement relatif des frontières entre genres littéraires différents. La matière coule ainsi plus facilement dans les divers types de récit. Chaque auteur utilise et change la tradition, afin que chaque texte modifie le genre dans lequel il a été écrit. Cela indique que l'étude des thèmes et motifs serait plus utile et féconde que l'étude des genres au XIIe siècle, mais aussi à Byzance en général. Une chronique avec un soleil qui se lève en souriant, avec des jardins abondants et des baisers volés ; une Vie de saint avec des rêves dramatiques et des citations de romans ; un rapport d'ambassade qui, sur un ton romantique, décrit une future princesse à qui, plus tard, l'on « posera un lapin » – tout cela, au XIIe siècle, dans les cercles intellectuels de la capitale, est possible et « normal ».

C'est dans ce contexte que les romans trouvent une pertinence décisive. Les romans anciens ont fourni la plupart des procédés narratifs dont on a eu besoin pour exprimer des sentiments et représenter des individus. Les romanciers comnènes ont retravaillé et développé ces techniques et, avant tout, ils les ont propagées dans les autres genres. On notera aussi que les romans anciens étaient eux-mêmes des réécritures transtextuelles, montrant une relation enjouée et affectueuse avec leurs modèles littéraires[90].

90. Voir J. Morgan – S. Harrison, « Intertextuality », in *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel* (cit. à la n. 22), p. 218-236.

Cet aspect des romans anciens en tant que jeux littéraires, mais aussi comiques, philosophiques et rhétoriques, est probablement essentiel pour expliquer d'abord l'intérêt pour le roman au XIe siècle dans le milieu de Psellos, et ensuite pour la composition des nouveaux romans à Byzance au XIIe siècle[91]. Considérés sous cet angle, les romans comnènes constituent certainement une clé de la compréhension de la littérature byzantine du XIIe siècle. Le roman a fourni aux auteurs un modèle narratif et littéraire, fondé sur des exemples anciens mais avec une implantation culturelle ferme dans la rhétorique de circonstance de l'époque et dans les cercles intellectuels de la capitale. L'étude du roman nous aide ainsi à comprendre non seulement l'imagination narrative à Byzance, mais la littérature byzantine tout entière.

91. Sur le roman de Tatius, le plus ludique mais aussi le plus philosophique des romans anciens, voir M. Laplace, *Le Roman d'Achille Tatios : « Discours panégyrique » et imaginaire romanesque*, Bern – New York, 2007 ; cf. P. Roilos, *Amphoteroglossia...* (cit. à la n. 19), p. 227-228, sur l'élément comique comme une nouveauté des romans comnènes.

VI

RACONTER BYZANCE

Mon but dans cette étude était d'examiner les romans byzantins, écrits vers le milieu du XIIe siècle à Constantinople, à partir de leur contexte littéraire et culturel : non pas comme des phénomènes isolés mais comme des textes intégrés, qui auraient influencé toute la littérature de l'époque. Une telle approche est justifiée, car trois des quatre romans dont nous disposons sont écrits par des auteurs bien connus pour leur production littéraire diverse, destinée à la cour et au milieu aristocratique de la capitale byzantine : Théodore Prodrome, Nicétas Eugénianos et Constantin Manassès ; Eumathe Makrembolitès, seul, reste pour le moment un inconnu[1]. Il est clair que des stratégies narratives empruntées aux romans grecs anciens ainsi qu'aux romans comnènes sont répandues dans la plus grande partie de la littérature du XIIe siècle ; non seulement des poètes de cour, comme Théodore Prodrome et Manganeios Prodrome, les employaient fréquemment, mais même les historiens sérieux de la fin du siècle, comme Nicétas Choniatès. Les jugements péjoratifs des philologues classiques et des byzantinistes qui ont pesé sur la réputation du roman – les romans ont été décrits comme « incroyablement ennuyeux » (*unbelievably tedious*) ou comme « des imitations serviles d'Achille Tatius et d'Héliodore [...] écrites [...] par de misérables pédants [...] s'efforçant d'écrire des romans dans ce qu'ils s'imaginaient être la façon ancienne » (*slavish imitations of Achilles Tatios and Heliodorus* [...] *written* [...] *by such miserable pedants* [...] *trying to write romance in*

---

1. Voir ci-dessus, p. 57-58. Une étude approfondie de la collection d'énigmes attribuées à Makrembolitès pourrait peut-être éclairer la situation ; voir I. Hilberg, Εὐσταθίου Πρωτονωβελεσίμου τοῦ Μακρεμβολίτου τῶν καθ Ὑσμίνην καὶ Ὑσμινίαν λόγοι ια, Vienne, 1876, p. 201-217. Les énigmes littéraires du XIIe s. attendent encore d'être étudiées.

what they thought was the ancient manner) – doivent, par conséquent, être modifiés à partir du succès réel du discours romanesque[2].

C'est une erreur que de supposer que les romans étaient des exceptions indécentes qu'il fallait lire en cachette. Même si, chose rare, leur contenu était libertin pour le Moyen Âge orthodoxe, les Byzantins appréciaient les romans pour leur forme littéraire, peut-être aussi pour leur contenu, en proposant des interprétations allégoriques, en cas de besoin[3]. La distinction entre forme et contenu implique que les stratégies narratives et les procédés littéraires soient facilement transposables dans les autres genres littéraires. Dans un tel processus, d'autres composants – motifs, allusions, thèmes – sont inévitablement transposés et imprègnent d'autres types de textes. C'est ainsi qu'on retrouve dans des textes différents du XIIe siècle le discours romanesque. C'est aussi une erreur de supposer que les romanciers byzantins essayaient d'écrire des romans « d'une manière qu'ils s'imaginaient ancienne ». Chaque époque réécrit et transforme les histoires et les récits selon ses propres besoins culturels et ses propres préférences littéraires, ce qui n'est pas moins évident dans le cas des romans comnènes. Les intrigues sous-jacentes des romans anciens ont été coulées dans un autre moule. Selon ce nouveau modèle, la forme littéraire est fortement soulignée : on aspire à un plaisir rhétorique plutôt qu'à un plaisir érotique, même si les deux peuvent se fondre[4]. Considérés sous cet angle, les romans deviennent une clé pour la compréhension de

2. C. Mango, *Byzantium : The Empire of New Rome*, Londres, 1980, p. 237 ; B. E. Perry, *The Ancient Romances : A Literary Historical Account of Their Origins*, Berkeley, 1967, p. 103.

3. Voir ci-dessus, p. 179. Cf. aussi les interprétations de K. Plepelits, *Eustathios Makrembolites, Hysmine und Hysminias*, Stuttgart, 1989 ; P. Roilos, *Amphoteroglossia : A Poetics of the Twelfth-Century Medieval Greek Novel*, Cambridge, M.A., 2005, surtout p. 113-224 ; F. Meunier, *Le Roman byzantin du XIIe siècle : à la découverte d'un nouveau monde ?*, Paris, 2007.

4. I. Nilsson, *Erotic Pathos, Rhetorical Pleasure : Narrative Technique and Mimesis in Eumathios Makrembolites' Hysmine & Hysminias* (Studia Byzantina Upsaliensia, 7), Uppsala, 2001 ; cf. C. Jouanno, « A Byzantine Novelist Staging the Ancient Greek World : Presence, form, and function of Antiquity in Makrembolites' *Hysmine and Hysminias* », in Kaklamanes – Paschales, *Ἡ πρόσληψη τῆς ἀρχαιότητας*, p. 17-29, et F. Meunier, *Le Roman byzantin*... (cit. à la n. 3), p. 195-219. Sur le plaisir du texte, voir R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, 1973.

la littérature du XIIe siècle, un aspect essentiel de la poétique comnène. De telles considérations sont néanmoins pertinentes pour l'étude de la littérature byzantine en général. Les frontières entre les genres littéraires ne sont jamais absolues ; nous ne pouvons pas toujours distinguer les ouvrages érudits des ouvrages vulgaires ; la forme ne doit jamais être traitée comme « rhétorique vide ».

Si les romans comnènes ne doivent pas être traités comme des exceptions, la question principale n'est plus nécessairement : pourquoi ont-ils « ressuscité » justement à ce moment-là ? Si l'on considère la littérature comme un processus, comme un réseau en transformation constante, on ne cherche pas à montrer les causes exactes mais plutôt à désigner certaines tendances. Comme nous l'avons vu, les stratégies romanesques n'ont jamais complètement disparu dans les siècles qui suivent l'Antiquité tardive ; le discours du roman a survécu dans l'historiographie et dans l'hagiographie, et il a été remis d'actualité par le patriarche Photios au IXe siècle et par Michel Psellos au XIe siècle[5]. Par le biais de la réécriture du roman au XIIe siècle, les anciens modèles ainsi que de nouvelles versions – des transformations ou des pastiches plutôt que des imitations en règle – ont été mis en circulation et ont participé, à leur tour, à la production d'autres textes. Le caractère des romans anciens plaisait probablement aux auteurs comnènes, car ils y voyaient un important potentiel narratif et littéraire. La rhétorique, l'intertextualité et – particulièrement dans le cas d'Achille Tatius – l'esprit ludique et en même temps philosophique étaient des traits à développer, amplifier et cristalliser dans les romans comnènes[6].

Même si l'on préfère traiter la littérature en termes d'influences directes, cela ne permet pas de porter des jugements négatifs sur la littérature médiévale. Il n'y avait pas de « droits d'auteur », ni de diffusion organisée, ni la même vision de « l'œuvre littéraire » que celle que nous avons aujourd'hui. En revanche, il y avait une sorte de réservoir de

5. Voir ci-dessus, p. 52-56.

6. Voir I. Nilsson, « Desire and God Have Always Been Around, in Life and Romance Alike », in I. Nilsson [éd.], *Plotting with Eros : Essays on the Poetics of Love and the Erotics of Reading*, Copenhague, 2009, p. 235-260 (surtout p. 250-251) ; cf. P. Roilos, *Amphoteroglossia*... (cit. à la n. 3), p. 227-228.

lieux communs accessible à tous, beaucoup plus reconnaissable que les distinctions claires entre les genres littéraires, lesquelles nous échappent constamment[7]. En considérant le roman à Byzance – ainsi que toute la littérature byzantine – comme faisant partie d'un tel système, nous pouvons constater que sa réapparition à l'époque comnène n'est pas un incident soudain dû à des circonstances externes, mais qu'elle fait partie d'un processus plus large dû plutôt à des circonstances internes[8]. Du point de vue narratif, cette réapparition est, naturellement, significative, car elle fait du roman un point de départ évident pour savoir comment on « raconte Byzance » ; certes, il y a d'autres textes, moins narratifs, qui racontent autant ou même plus. Une étude de la narration – des histoires aussi bien que des récits – doit ainsi être fondée sur une matière plus vaste et variée.

Le discours du roman en Europe – et en Orient ?

Le roman fait partie d'un processus qui ne concerne pas seulement la tradition byzantine ; il est nécessaire de l'examiner dans une perspective plus large. Depuis longtemps on débat de la relation entre le roman byzantin et la tradition romanesque en Occident : lequel du roman byzantin ou du roman français a-t-il influencé l'autre ? Sofija V. Poljakova soutient, par exemple, que le roman d'Eumathe Makrembolitès, *Hysminé et Hysminias*, a influencé le *Roman de la Rose* (env. 1237). L'analyse de Poljakova est fondée sur des traits communs concernant le sujet, la composition et la description, ainsi que sur l'influence culturelle que Byzance a exercée sur l'Occident dans la première moitié du XIIe siècle[9]. Une position contraire

7. Sur une telle approche concernant le genre, cf. A. Fowler, *Kinds of Literature : An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, 1982 ; H. R. Jauss, « Theory of Genres and Medieval Literature », in *id.*, *Toward and Aesthetic of Reception*, Minneapolis, 1982, p. 76-110.

8. Cf. R. Beaton, *The Medieval Greek Romance*, Londres, 1996 (2e éd.), p. 9-21 et p. 52-59 ; F. Meunier, *Le Roman byzantin...* (cit. à la n. 3), p. 264.

9. S. V. Poljakova, « K voprosu o vizantino-frantsuzskij literaturnij svjazjaj », VV 37 (1976), p. 114-122. *Le Roman de la Rose* a été écrit en deux temps : Guillaume

est défendue par Carolina Cupane, qui affirme que c'est la tradition française qui a influencé la tradition byzantine ; son interprétation se fonde sur des comparaisons d'*Hysminé et Hysminias* avec, d'un côté, le *Fablel dou Dieu d'Amors* (fin du XIIe siècle ou début du XIIIe siècle) et, de l'autre, le *Roman de la Rose*[10]. Margaret Alexiou a aussi noté des ressemblances entre *Hysminé et Hysminias* et certains textes occidentaux, et elle avance l'hypothèse que les rêves érotiques d'Hysminias pourraient être influencés par la poésie provençale[11]. Elizabeth Jeffreys a également discuté le rapport entre l'Occident et Byzance ; elle pense que les romans comnènes ont influencé les romans d'antiquité occidentaux du XIIe siècle[12].

À s'en tenir strictement au matériel – motifs, thèmes, vocabulaire – des romans comnènes, il n'y a aucune raison de chercher une inspiration étrangère, puisque la tradition grecque contenait déjà les composants nécessaires[13]. En outre, la comparaison des motifs en vue d'établir des influences dans un sens ou l'autre est une méthode discutable ; les arguments pour ou contre une certaine influence sont rarement solides[14]. Dans une perspective plus large – en tenant compte des traditions byzantine et occidentale – nous obtenons pourtant une autre vision du développement littéraire en Europe au XIIe siècle. Cette perspective est précieuse même si nous ne pouvons pas établir d'influences précises. Comme nous l'avons déjà remarqué, il y a eu à partir des dernières décennies du XIe siècle des

de Lorris a écrit la première partie en 1237, et l'ouvrage a été achevé par Jean de Meung entre 1275 et 1280.

10. C. Cupane, « Ἔρως Βασιλεύς: la figura di Eros nel romanzo bizantino d'amore », *Atti del Accademia di Arti di Palermo*, Serie IV, 33/2 (1974), p. 243-297 ; *ead.*, « Metamorphosen des Eros : Liebesdarstellung und Liebesdiskurs in der Byzantinischen Literatur der Komnenenzeit », in P. A. Agapitos – D. R. Reinsch [éd.], *Der Roman im Byzanz der Komnenenzeit* (Meletemata, 8), Frankfurt am Mein, 2000, p. 25-54. Cf. P. Odorico, « Καλλίμαχος, Χρυσορρόη και ένας πολύ μοναχικός αναγνώστης », in E. Jeffreys – M. Jeffreys [éd.], *Approaches to Texts in Early Modern Greek* (Neograeca Medii Aevi, 5), Oxford, 2005, p. 271-286.

11. M. Alexiou, « A Critical Reappraisal of Eustathios Makrembolites' *Hysmine and Hysminias* », BMGS 3 (1977), p. 23-43, p. 42.

12. E. Jeffreys, « The Comnenian Background to the Romans d'Antiquité », Byz 10 (1980), p. 455-486.

13. I. Nilsson, *Erotic Pathos...* (cit. à la n. 4), surtout p. 92.

14. Cf. la discussion de la séquence des romans comnènes ; voir ci-dessus, p. 60 et 85.

rapports de plus en plus étroits entre Byzance et l'Occident, à cause, entre autres, des accords commerciaux entre Byzance et Venise et à cause des croisades. La deuxième croisade (1147-1149), en particulier, a été, peut-être, importante pour le transfert mutuel de matière romanesque, étant donné l'intérêt de l'empereur Manuel Ier Comnène pour la culture occidentale. À noter qu'une Française, important mécène littéraire, Aliénor d'Aquitaine (env. 1122-1204), a accompagné son premier mari Louis VII à la deuxième croisade, et c'est ainsi qu'elle est venue à Constantinople vers la fin des années 1140, juste au moment où les romans étaient à la mode[15]. Cette visite, et surtout les possibles rapports d'Aliénor avec les mécènes byzantins, ouvrent certainement de fascinantes possibilités de croisement culturel.

Il est important de prendre en considération non seulement les rapports potentiels entre les romans byzantins et occidentaux, mais aussi le développement de la narration en général. En effet, une tendance narrative identique à celle que l'on remarque à Byzance à l'époque des Comnènes paraît en Occident à la même période. À côté de l'écriture des romans on découvre une historiographie et une hagiographie de plus en plus vivantes, qui emploient des stratégies narratives traditionnellement considérées comme relevant de la fiction. Un médiéviste, G. T. Shepherd, a décrit ce phénomène comme « l'émancipation du récit », c'est-à-dire la diffusion de procédés narratifs pour « servir » dans d'autres genres[16]. Cela peut être comparé à la notion de « novélisation », créée par Mikhaïl Bakhtine et récemment employée par Margaret Mullett pour décrire le développement littéraire à Byzance au XIIe siècle[17]. Il se peut, pourtant, que notre fixation sur la tradition occidentale nous fasse oublier les rapports entre Byzance et l'Orient et la possibilité d'une influence de ce côté-là.

15. E. Jeffreys, « The Comnenian Background... » (cit. à la n. 12), et R. Beaton, *The Medieval Greek Romance*, Londres, 1996 (2e éd.), p. 136.

16. G. T. Shepherd, « The Emancipation of Story in the Twelfth Century », in H. Bekker-Nielsen *et al.* [éd.], *Medieval Narrative : A Symposium*, Odense, 1979, p. 44-57.

17. M. Mullett, « Novelisation in Byzantium : Narrative After the Revival of Fiction », in J. Burke *et al.* [éd.], *Byzantine Narrative : Papers in Honour of Roger Scott* (Byzantina Australiensia, 16), Melbourne, 2006, p. 1-28 ; cf. M. M. Bakhtine, *The Dialogic Imitation*, éd. par M. Holquist, Austin, 1994, surtout p. 5-7. En français, voir M. M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, 1978.

Florence Meunier dans son étude récente rappelle les rapports entre les romans byzantins et occidentaux ainsi que leur relation avec les contes orientaux. Elle soutient que les romanciers comnènes ont été influencés, à degrés différents, par l'hagiographie médiévale, par *Digénis Akritas* et par des textes arabes et qu'*Hysminé et Hysminias* serait le dernier roman écrit, défini comme un nouveau type de roman et consciemment éloigné de ses prédécesseurs anciens. Ce que les romans comnènes ont en commun, selon Meunier, est leur refus de s'inscrire dans le contexte historique, géographique et religieux du XIIe siècle ; en revanche, ils expriment une recherche introvertie de l'amour[18]. Même si je ne suis pas convaincue d'une telle interprétation, les aspects que F. Meunier indique sont importants. Peut-être notre vision de la littérature est-elle trop eurocentrique, soit que l'on défende une influence occidentale soit que l'on soutienne une origine byzantine. Une perspective élargie et une compréhension approfondie de la littérature comme un processus ouvrent la voie à des aspects et à des interprétations qui peuvent nous conduire dans des directions inattendues[19].

Le roman byzantin et le roman en Europe

Les romans comnènes constituent un phénomène intéressant dans la littérature du XIIe siècle, non pas comme des exceptions mais comme des composants essentiels de cette littérature avec leurs liens potentiels avec l'Ouest et l'Est, le passé et le futur. En tant que pastiches des romans anciens, les romans comnènes ont constitué, à leur tour, des modèles pour les romans postérieurs et, en premier lieu, pour les romans paléologues

18. F. Meunier, *Le Roman byzantin...* (cit. à la n. 3). Cf. R. Beaton, « The World of Fiction and the World "Out There" : The Case of the Byzantine Novel », in D. Smythe [éd.], *Strangers to Themselves : The Byzantine Outsider* (Society for the Promotion of Byzantine Studies, 8), Aldershot, 2000, p. 179-188.

19. Voir P. A. Agapitos – L. B. Mortensen [éd.], *Medieval Narratives Between History and Fiction : from the Centre to the Periphery of Europe, 1100-1400*, Copenhague, 2012, et surtout la contribution de P. A. Agapitos, « In Rhomaian, Frankish and Persian Lands : Fiction and Fictionality in Byzantium and Beyond », p. 235-367.

(vers le XIVe siècle), qui ont adapté la forme romanesque à la tradition populaire[20]. Tous les romans paléologues contiennent des éléments nouveaux qui renvoient à la tradition occidentale plutôt qu'à la tradition grecque – les protagonistes ne sont plus des aristocrates mais des princes et princesses qui habitent des châteaux, entourés par des chevaliers et des dragons – mais ils préservent des liens avec la tradition antérieure. L'auteur de *Libistros et Rhodamné* a emprunté et transformé des morceaux d'*Hysminé et Hysminias*, comme son auteur Makrembolitès avait autrefois puisé à l'ancien roman *Leucippe et Clitophon*. De même, l'auteur de *Callimaque et Chrysorrhoé* était apparemment au courant des romans comnènes et anciens. Même les auteurs de textes moins sophistiqués renvoient à la littérature romanesque des Comnènes : l'*Achilléide* contient des allusions au *Digénis Akritas* et à *Hysminé et Hysminias*, et l'*Iliade byzantine* renoue avec la chronique de Constantin Manassès, *Synopsis chronikè*[21]. Ainsi, le caractère populaire des romans paléologues n'exclut pas une dépendance de la tradition littéraire.

À la même époque, ou peu après, les Byzantins ont aussi commencé à traduire et adapter le matériel romanesque occidental, en employant des procédés narratifs traditionnels mais en important, en même temps, des procédés nouveaux. On notera la thématique des textes qu'on a choisi de traduire : ils renvoient, tous, au matériel mythique ou historique grec. Cela commence avec le *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure (env. 1160), qui est traduit en grec autour de 1350, et continue encore avec cinq textes[22]. En Occident on n'avait pas tiré les histoires de la destruction de Troie directement de l'épopée d'Homère, mais des récits de l'Antiquité tardive attribués à Dictys de Crète (IIIe ou IVe siècle) et à

20. P. A. Agapitos, *Narrative Structure in the Byzantine Vernacular Romances : A Textual and Literary Study of Kallimachos, Belthandros and Libistros* (Miscellania Byzantina Monachensia, 34), Munich, 1991. Sur la datation difficile des romans paléologues, voir R. Beaton, *The Medieval Greek Romance* (cit. à la n. 8), p. 219-220 ; P. A. Agapitos *et al.*, SO Debate : « Genre, Structure and Poetics in the Byzantine Vernacular Romances of Love », SO 79 (2004), p. 7-101.

21. Sur ces derniers, voir I. Nilsson, « From Homer to Hermoniakos : Some Considerations of Troy Matter in Byzantine Literature », *Troianalexandrina* 4 (2004), p. 9-34 (p. 26-28).

22. Voir R. Beaton, *The Medieval Greek Romance* (cit. à la n. 8), p. 135-145.

Darès de Phrygie (VIe siècle) ou de leurs adaptations médiévales[23]. C'est ainsi de Dictys et Darès que Sainte-Maure a reçu son matériel. C'est à la même époque, à peu près, où son *Roman de Troie* a été traduit et diffusé à Byzance, qu'il a connu sa plus grande popularité en Occident. Boccace a lu le roman de Sainte-Maure dans la version italienne de Guido delle Colonne et transféré la matière à son *Filostrato* (env. 1340), qui à son tour a trouvé écho dans *Troilus and Criseyda* (env. 1385) de Geoffrey Chaucer. Cette œuvre a inspiré le *Troilus and Cressida* de William Shakespeare[24].

La popularité des romans anciens pendant la Renaissance et surtout la place d'Héliodore comme modèle stylistique idéal à côté d'Homère et de Virgile sont bien documentées. Jules-César Scaliger, par exemple, a loué les *Éthiopiques* dans son grand traité, *Poetices libri VII* (1561). Dans la pratique littéraire, nous pouvons signaler François Rabelais dont *Le Quart Livre* (1552) a été influencé par Héliodore ainsi que par Achille Tatius[25]. L'une des causes décisives expliquant la popularité du roman ancien – d'abord celui d'Héliodore et ensuite les autres – est probablement la traduction française de Jacques Amyot, parue en 1547. Environ dix ans plus tard ont paru les *Amours pastorales de Daphnis et Chloè* de Longus (1559), qui ont inspiré Philip Sidney dans son *Arcadia* (1593) ainsi que la *Galatée* de Miguel de Cervantès (1584). Celui-ci considérait d'ailleurs son roman héliodorien, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, comme son chef-d'œuvre, même si nous associons Cervantès plutôt au roman picaresque *Don Quichotte*. C'est à cette époque – vers la fin du XVIe siècle et au XVIIe siècle – que l'influence du roman ancien en Europe devient capitale[26]. Une anecdote raconte même que Jean Racine (1639-1699) fut tellement enchanté par *Les Éthiopiques* qu'il apprit le roman entier par cœur, parce que la lecture d'Héliodore était considérée comme inopportune, et son professeur de grec – sacristain de l'abbaye de Port-

23. L'*Éphéméride* de Dictys, par exemple, a été traduite en français dès le premier tiers du XIIIe siècle.

24. M. A. Doody, *The True Story of the Novel*, New Brunswick, N.J., 1998, p. 182.

25. *Ibid.*, p. 247-248 sur Rabelais et les romans anciens : voir aussi p. 225-226.

26. *Ibid.*, p. 244 sur Cervantès, et p. 251-273 sur le XVIIe siècle.

Royal – avait déjà brûlé plusieurs exemplaires[27]. Madeleine de Scudéry (1607-1701) – l'illustre « Sappho » des Précieuses – a produit un grand nombre de romans influencés par les romans anciens. Son *Artamène ou le Grand Cyrus* (entre 1649 et 1653) est considéré par certains critiques littéraires comme le premier roman moderne[28]. À partir de ces exemples, il faut admirer le potentiel, la mobilité et la versatilité de la tradition narrative du roman ancien dans l'Europe prémoderne et au seuil du roman moderne.

Et le roman byzantin, alors ? Même si les romans comnènes ne bénéficient pas de la popularité des romans anciens, il y a des indices qui montrent qu'eux aussi étaient présents et lus en Europe. Nous avons déjà souligné les liens possibles au XIIe siècle – indiqués par, entre autres, *Le Roman de la Rose* – et nous pouvons ajouter que Chrétien de Troyes dans son *Cligès* en particulier (env. 1176), présente un style héliodorien ainsi que du matériel byzantin. On a émis l'hypothèse que, même s'il n'est pas probable que Chrétien ait lu *Les Éthiopiques*, il ait emprunté son ton héliodorien à un roman byzantin comme *Rhodanthé et Dosiklès* de Théodore Prodrome[29]. Un autre cas très intéressant du XVe siècle est le roman catalan *Tirant lo Blanc* de Joan Martorell, loué par Cervantès dans son *Don Quichotte*[30]. Dans ce roman, le héros Tirant voyage à la demande du roi de Sicile à Constantinople afin d'aider les Byzantins contre les Turcs. Il tombe amoureux d'une princesse byzantine et plus de la moitié du roman se déroule dans une Byzance débordante de luxe et d'érotisme, jusqu'à ce que l'histoire d'amour trouve une fin malheureuse. Plus intéressant pour nous est le sort de Byzance que le texte présente : le roman a été achevé vers 1460 (et publié en 1490), donc après la chute

27. *Ibid.*, p. 267.

28. M. A. Doody, *ibid.*, discute Mlle de Scudéry et le roman ancien : voir *ad indicem*, p. 578. Voir aussi D. Denis – A.-E. Spica [éd.], *Madeleine de Scudéry : une femme de lettres au XVIIe siècle*, Arras, 2003.

29. M. A. Doody, *The True Story*... (cit. à la n. 24), p. 188-190.

30. J. Martorell, *Tirant le Blanc* (précédé de « Tirant le Blanc, roman sans frontière », préface originale de Mario Vargas Llosa), Toulouse, 2003. Voir aussi J.-M. Barberà [éd.], *Études critiques sur et autour de Tirant le Blanc. Actes du colloque international Tirant le Blanc : l'aube du roman moderne européen*, Montserrat, 1997.

de Constantinople en 1453[31], mais dans le roman de Martorell, Byzance est sauvée. Cela est dû en partie à une alliance inattendue entre l'Afrique noire et l'Europe blanche, de sorte que l'élément étranger – l'Autre – n'est pas représenté par l'Afrique ou Byzance, mais plutôt par les Turcs[32].

Au XVIIe siècle, quand Héliodore voit sa période de grandeur, les romans byzantins sont connus et discutés en Europe. Ils sont pourtant déjà méprisés, regardés comme des imitations faibles et inférieures des modèles anciens. Quand l'érudit évêque Pierre Daniel Huet écrit la première histoire de la fiction, *Traité de l'origine des romans* (1670), il inclut les romans comnènes, mais les rejette résolument. À propos du roman d'Eumathe Makrembolitès, *Hysminé et Hysminias*, il écrit :

> [...] rien n'est plus froid, rien n'est plus plat, rien n'est plus ennuyeux : nulle bienséance, nulle vraisemblance, nulle conduite : c'est le travail d'un écolier, ou de quelque chétif sophiste, qui méritait d'être écolier toute sa vie[33].

Compte tenu de l'intérêt d'Huet pour le roman ancien – il a, par exemple, produit une nouvelle traduction de Longus, et il fréquentait les salons de Mademoiselle de Scudéry – son mépris doit être regardé comme l'expression d'un point de vue classiciste. Comme Ben Edwin Perry, quelque trois cents ans plus tard, Huet considère les romans byzantins comme l'expression d'une époque décadente ; ils ont été condamnés par principe, sans que leur contexte culturel et historique ait été pris en considération[34]. En revanche, nous pouvons noter qu'Huet, malgré son scepticisme envers les successeurs de la tradition romanesque à Byzance, se montre très intéressé par les mécanismes et les fonctions de la narration.

31. Le roman a été commencé par Joan Martorell en 1460 ; à sa mort en 1465, le manuscrit a été laissé à Martí Joan de Galba, qui a préparé la publication du manuscrit mais non avant 1490. Cervantès a probablement lu le roman dans une traduction espagnole, *Tirante el Blanco* (1511).

32. Cf. ci-dessus, p. 20-25, sur l'image de Byzance en Occident.

33. P.-D. Huet, *Traité de l'origine des romans*, Paris, 1670, p. 66-67. Je cite l'édition de 1799 (Paris, « an VII »), avec une préface de l'éditeur (Jean Regnauld de Segrais). Noter aussi p. 65-66 sur Eustathe, qui selon Huet ne peut pas être identifié avec Eustathe de Thessalonique.

34. Voir ci-dessus, p. 62 et 211-212.

Il fait des observations pertinentes sur le rapport entre fiction et réalité, et – plus important – il discute « l'inclination aux fables » comme quelque chose de commun à tous les humains dans toute culture : « elle leur est naturelle »[35]. Huet touche ainsi aux questions fondamentales de la narratologie, évoquées plus tard par des théoriciens comme Roland Barthes ou Gérard Genette, mais aussi par Edward W. Saïd dans une perspective plutôt politique et culturelle. Bref, nous avons besoin d'histoires, et nous adaptons les récits selon nos besoins culturels.

Pastiches affectueux, expressions essentielles

À partir des jugements de Pierre Daniel Huet, il est facile de supposer que les romans byzantins n'ont jamais été appréciés en Europe – au moins avant qu'un intérêt bien récent porté à la rhétorique et au XIIe siècle ne nous amène à les reconsidérer. Il semble, néanmoins, que le roman de Makrembolitès, au moins, a été apprécié en France au XVIIIe siècle. Considérons deux témoignages : la traduction par Pierre-François Godard de Beauchamps (1729) et la discussion de l'amour entre Hysminé et Hysminias (Ismène et Isménias) dans *L'Art de jouir* (1751) de Julien Offray de La Mettrie.

Beauchamps est surtout connu comme auteur dramatique et historien du théâtre, mais il était aussi romancier libertin et traducteur. Sa traduction du roman de Makrembolitès, *Les Amours d'Ismène et d'Isménias*, est une adaptation plutôt qu'une traduction, ce qui est souligné par l'auteur-traducteur lui-même dans sa préface :

> Souvenez-vous, s'il vous plaît, que vous ne m'avez point assujetti à la sèche exactitude d'une traduction littérale : j'use de la liberté que vous m'avez donnée : je change, j'ajoute, je retranche : j'évite des fautes ; j'en fais de nouvelles : vous gagnerez d'un côté, vous perdrez de l'autre[36].

35. Voir P.-D. Huet, *Traité de l'origine des romans* (cit. à la n. 33), p. 109-110. Voir aussi p. 112-114 sur les fonctions des récits.

36. P.-F. G. de Beauchamps, *Les Amours d'Ismène et d'Isménias*, p. VI. Je cite la première édition, imprimée à Paris en 1743 (sous la fausse adresse de La Haye) ;

Beauchamps décrit justement le processus de réécriture des récits, que nous avons examiné dans cette étude : on change, on ajoute, on retranche – on gagne et on perd[37]. Ce que l'on perd dans la version de Beauchamps, c'est la répétition et la symétrie particulièrement comnènes ; ce que l'on gagne, c'est un récit arrangé et amélioré selon les tendances littéraires du XVIIIe siècle. L'intrigue byzantine – répétitive, descriptive et lente, sans beaucoup d'incidents – a été raccourcie et comprimée afin que la structure plus sobre et « fermée » suive de nouvelles règles littéraires. Le rôle de Kratisthène, l'ami d'Hysminias, a été amplifié, probablement afin de développer la thématique de l'amitié, populaire au XVIIIe siècle. Le roman de Beauchamps se clôt sur le retour de Kratisthène et sa présence au mariage des héros, tandis que, dans le roman byzantin, celui-ci disparaît en mer sans laisser de trace[38].

Dix ans plus tard paraît *L'Art de jouir* de Julien Offray de La Mettrie (1709-1751). Il se peut que La Mettrie, médecin et philosophe libertin, ait été influencé par la « traduction » de Beauchamps quand il inclut les amours d'Hysminé et Hysminias dans son livre ; il est aussi possible qu'il connaisse les amants byzantins par une autre traduction ou version. Son *Art de jouir*, une apologie de la volupté, a été écrit pour être opposé aux livres « classiques » de philosophie[39]. La Mettrie y consacre cinq pages

réimprimée à Paris en 1797 avec des gravures, dont une a été choisie pour la couverture du livre de P. Roilos, *Amphoteroglossia...* (cit. à la n. 3).

37. Même le titre de son roman, *Histoire du prince Apprius (Priapus) extraite des fastes du monde, depuis sa création, manuscrit persan, trouvé dans la bibliothèque du roi de Perse, traduction française par M. Esprit, gentilhomme provençal, servant dans les troupes de Perse* (vers 1722), révèle une attitude ludique à l'égard de la littérature ancienne et des « traductions » : il est inclus dans les *Romanciers libertins du XVIIIe siècle* (Bibliothèque de La Pléiade), Paris, 2000, t. II. Voir aussi sa traduction du roman de Théodore Prodrome, qui est parue sous le titre de *Imitation du roman grec (les Amours de Rhodanthe et de Dosiclés) de Théodore Prodrome* (1746).

38. Cela est un trait spécifique de « l'améliorateur » ou du protecteur d'un récit ; voir P. Brémond, *Logique du récit*, Paris, 1973, p. 282-294. Sur la fin « ouverte » des romans anciens et byzantins, voir I. Nilsson, *Erotic Pathos...* (cit. à la n. 4), p. 190-191 ; sur les amis et protecteurs, voir *ibid.*, p. 257-259.

39. Cf. la réaction des modernistes et des surréalistes contre les classiques ; voir ci-dessus, p. 23-24.

à Hysminé et Hysminias, en paraphrasant librement leurs sentiments et leurs pensées. Et, par exemple, il fait ainsi parler son Isménias à Ismène :

> Non, charmante Ismène, l'honneur et l'amour ne sont point incompatibles ; ils subsistent ensemble, ils s'éclairent, ils s'illustrent, quand une fidélité, une confiance à toute épreuve, un attachement inviolable, sentiments de la plus belle âme, ne l'abandonnent jamais. Loin que l'Amour conduit, s'il se peut, par la prudence soit une source de mépris, ah ! belle Ismène, qu'une femme qui sait aimer est un être rare et respectable ! On devrait lui dresser des autels[40].

En lisant le discours de La Mettrie on soupçonne qu'il n'était pas vraiment conscient de l'origine de ces amants, et cela n'avait sûrement aucune importance pour son but[41]. Placé dans une culture entièrement différente de celle de Makrembolitès, il a tout simplement fait ce que nous faisons toujours : il emprunte des éléments à une tradition antérieure pour exprimer quelque chose de nouveau. La même chose se passe avec Beauchamps, qui se montre tellement conscient de ce procédé. Celui-ci continue ainsi le passage cité ci-dessus par la remarque suivante :

> Les Savants s'en scandaliseront : ils ne manqueront pas, si par hasard ils se donnent la peine de me lire, de me faire un crime de lèse-antiquité de ne point trouver dans mes Amours d'Ismène et d'Isménias celles d'Eusthathe.

Et les savants vont probablement continuer à être scandalisés. On est épouvanté du fait qu'Achille Tatius ait emprunté des éléments des dialogues de Platon et du fait que Makrembolitès ait imité le roman de Tatius. Un autre pense que la « traduction » de Beauchamps est affreuse et que la version véritablement scandaleuse des années 1940 ne doit même pas être mentionnée par des chercheurs sérieux[42]. D'autres, comme Gérard

40. J. O. de La Mettrie, *L'Art de jouir*, Cythère (adresse fictive pour Berlin ?), 1751, p. 11-12. Je cite la réimpression de Paris, 2002.

41. On se demande même s'il renvoie au roman ou à une autre version, parce que l'intrigue ressemble plutôt au roman d'Achille Tatius. Cf. aussi l'opéra de Jean Benjamin de La Borde, « Ismène et Ismènias ou la Fête de Jupiter opéra en trois actes », « représenté´ devant Leurs Majestés, à Choisy, le lundi 13 et le jeudi 16 juin 1763 ».

42. Sur des traductions français du roman de Makrembolitès à partir du 17e siècle jusqu'à 1950, voir I. Nilsson, « In Response to Charming Passions: Erotic Readings of a

Genette – et comme l'auteur de cette étude – regardent les imitations et les emprunts plutôt comme des palimpsestes vivants, comme des pastiches affectueux qui expriment des messages spécifiques[43]. Il est possible que Makrembolitès lui-même eût été scandalisé par le traitement que sa chaste Hysminé a reçu des libertins ainsi que des philologues, mais il ne devrait pas être surpris. Retravailler, adapter, raconter la même histoire d'une nouvelle manière – ainsi fonctionne la narration, à cette époque-là comme toujours. La signification et le message de chaque adaptation personnelle doivent être examinés à partir de leur contexte historique et culturel, comme j'ai essayé de faire ici dans le cas du roman comnène.

Pourquoi réécrire dans le Paris du XVIIIe siècle un roman byzantin et donner à ses protagonistes des rôles dans la philosophie libertine ? Cela, c'est bien une autre histoire.[44]

Byzantine Novel », in A. Cullhed et al [éd.], *Pangs of Love and Longing: Configurations of Desire in Premodern Literature*, Cambridge 2013, p. 176-202.

43. G. Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, 1982. Cf. « pastiche » comme description du roman d'Achille Tatius selon M. Laplace, *Le Roman d'Achille Tatios : « Discours panégyrique » et imaginaire romanesque*, Bern – New York, 2007, p. 760.

44. Voir I. Nilsson, « *Les Amours d'Ismène & Isménias*, 'roman très connu' – The afterlife of a Byzantine novel in 18th-century France », in P. Marciniak – D. Smythe [éd.], *The Reception of Byzantium in European Culture 1500-2000* [à paraître].

LISTE DES ABRÉVIATIONS

BF	*Byzantinische Forschungen*
BMGS	*Byzantine and Modern Greek Studies*
BSl	*Byzantinoslavica*
Byz	*Byzantion*
BZ	*Byzantinische Zeitschrift*
CFHB	*Corpus fontium historiae byzantinae*
CM	*Classica et Mediaevalia*
CSHB	*Corpus scriptorum historiae byzantinae*
DOP	*Dumbarton Oaks Papers*
GRBS	*Greek, Roman and Byzantine Studies*
JÖB	*Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*
PG	*Patrologiae cursus completus*. Series graeca, éd. J.-P. Migne (161 vol.), Paris, 1857-1866
PW	*Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, éd. A. Pauly – G. Wissowa – W. Kroll, Stuttgart, 1894-1980
REG	*Revue des Études Grecques*
RSBN	*Rivista di studi bizantini e neoellenici*
SO	*Symbolae Osloenses*
VV	*Vizantijskii Vremmenik*
WBS	*Wiener Byzantinistische Studien*

BIBLIOGRAPHIE

Éditions et traductions

ACHILLE TATIUS

— J.-Ph. Garnaud, *Le Roman de Leucippe et Clitophon*, Paris, 1991

AELIUS THÉON

— M. Patillon, *Aelius Théon, Progymnasmata*, Paris, 1997

BASILE D'OCHRID

— V. E. Regel – N. I. Novosadskij (éd.), « Laudatio Irenae Augustae », in *Fontes Rerum Byzantinarum. Rhetorum Saeculi XII Orationes Politicae* 1, 2 vol., St. Petersburg, 1892 (réimpr. Lipsiae, 1982), p. 311-330

CONSTANTIN MANASSÈS

— K. Horna, « Das *Hodoiporikon* des Konstantin Manassès », BZ 13 (1904), p. 313-355

— K. Horna, « Analekten zur byzantinischen Literatur », Vienne, 1905, p. 6-12 (*ekphrasis* d'un chasse aux passereaux) ; voir aussi L. Sternbach, « Analecta Manassea », *Eos* 7 (1902), p. 181-194

— E. Kurz, « Dva proizvedeniya Konstantina Manassi », VV 7 (1900), p. 630-645 (sur la femme de Jean Kontostéphanos)

— E. Kurz, « Esce dva nieizdannych proizvedenija Konstantine Manassi », VV 12 (1906), p. 69-98, p. 79-88 (*ekphrasis* d'une chasse aux grues)

— O. Lampsidis, « Der vollständige Text der Ἔκφρασις γῆς des Konstantinos Manasses », JÖB 41 (1991), p. 189-205

— O. Lampsidis, *Constantini Manasses Breviarium Chronicum* (CFHB, 36, 1-2), Athènes, 1996

— O. Mazal, *Der Roman des Konstantinos Manasses. Überlieferung, Rekonstruktion, Textausgabe der Fragmente*, Vienne, 1967

— L. Sternbach, « Beiträge zur Kunstgeschichte », *Jahreshefte des Österr. Arch. Institut* 5 (1902), p. 83-85 (*ekphrasis* d'un bronze à la forme d'un cyclope)

— L. Sternbach, « Constantini Manassae ecphrasis inedita », in *Symbolae in honorem L. Cwiklinskii*, Lemberg, 1902, p. 11-20 (*ekphrasis* d'un nain)

EUMATHIOS MAKREMBOLITÈS

— P.-F. G. de Beauchamps, *Les Amours d'Ismène et d'Isménias*, Paris (« La Haye »), 1743

— I. Hilberg, Εὐσταθίου Πρωτονωβελεσίμου τοῦ Μακρεμβολίτου τῶν καθ Ὑσμίνην καὶ Ὑσμινίαν λόγοι ια, Vienne, 1876
— Ph. LeBas, *Aventures de Hysminé et Hysminias : Traduites du grec, avec des remarques*, Paris, 1828 (réimpr. Elibron Classics Series, 2001)
— M. Marcovich, *De Hysmines et Hysminiae Amoribus Libri XI*, Munich – Lipsiae, 2001
— F. Meunier, *Les Amours homonymes*, Paris, 1991
— K. Plepelits, *Eustathios Makrembolites, Hysmine und Hysminias*, Stuttgart, 1989
EUSTATHE DE THESSALONIQUE
— E. C. Bourbouhakis, *« Not Composed in a Chance Manner » : The Epitaphios for Manuel I Komnenos by Eustathius of Thessalonike. Text, Translation, Commentary*, à paraître (CFHB)
— S. Kyriakidis, *Eustazio di Tessalonica : La espugnazione di Tessalonica*, Palermo, 1961
— J. R. Melville Jones, *Eustathios of Thessaloniki, The Capture of Thessaloniki. A translation with introduction and commentary* (Byzantina Australiensia, 8), Canberra, 1988
— P. Odorico, *Thessalonique : chroniques d'une ville prise*, Toulouse, 2005, p. 141-254
HÉLIODORE
— A. Colonna, *Heliodori Aethiopica*, Rome, 1938
— R. M. Rattenbury – T. W. Lumb, *Les Éthiopiques : Théagene et Chariclée*, trad. par J. Maillon, Paris, 1935-1943
JEAN CINNAMOS
— A. Meineke, *Epitome rerum ab Ioanne et Alexio Comnenis gestorum*, CSHB, Bonn, 1836
JEAN EUGÉNIKOS
— H. Gärtner, « Johannes Eugenikos Protheoria zu Heliodors *Aithiopika* », BZ 64 (1971), p. 322-325
JEAN GEOMÈTRE
— A. Littlewood, *The Progymnasmata of John Geometres*, Amsterdam, 1972
JEAN MALALAS
— J. Thurn, *Ioannis Malalae Chronographia* (CFHB, 35) Berlin – New York, 2000
MANGANIEOS PRODROME
— S. Bernardinello, *Theodori Prodromi de Manganis*, Padova, 1972
MANUEL II PALÉOLOGUE
— J. Davis, « Manuel II Palaiologus' A Description of Spring in a Dyed, Woven Hanging », *Porphyrogenita : Essays on the History and Literature of Byzantium and the Latin East in Honour of Julian Chrystomides*, éd. par Ch. Dendrinos *et al.*, Aldershot, 2003, p. 411-421
— E. Trapp, Dialoge mit einem "Perser" (WBS, 2), Vienne, 1966
MANUEL PHILÈS
— B. Knös, « Qui est l'auteur du roman de *Callimaque et Chrysorrhoe* ? », Ἑλληνικά 17 (1962), p. 274-295, p. 280-284
MICHEL CHONIATÈS
— F. Kolovou, *Michaelis Choniatae epistulae* (CFHB, 41), Berlin – New York, 2001
— S. Lambros, Μιχαὴλ Ἀκομινάτου τοῦ Χωνιάτου τὰ σωζώμενα, Athènes, 1879-1880 (réimpr. Groningue, 1968), vol. 2
MICHEL PSELLOS
— A. R. Dyck, *Michael Psellus : The Essays on Euripides and George of Pisidia and of Heliodorus and Achilles Tatius*, Vienne, 1986
NICÉPHOROS BASILAKÈS
— A. Garzya, *Nicephori Basilacae Orationes et epistolae*, Lipsiae, 1984
— A. Pignani, *Niceforo Basilace : Progimnasi e monodie*, Naples, 1983
NICÉTAS CHONIATÈS
— J. L. van Dieten, *Nicetae Choniatae historia* (CFHB, 11, 1-2), Berlin, 1975
NICÉTAS EUGÉNIANOS
— J. B. Burton, *A Byzantine Novel : Drosilla and Charikles*, Wauconda I.L., 2004
— F. Conca, *De Drosillae et Chariclis amoribus* (London Studies in Classical Philology, 24), Amsterdam, 1990
— L. Petit, « Monodie de Nicétas Eugénianos sur Théodore Prodrome », VV 9 (1902), p. 452-463
NICÉTAS MAGISTROS, *La Vie de sainte Théoctiste de Lesbos*
— *Bibliotheca hagiographica graeca* 1723-1724 : Acta Sanctorum Novembris, 4, Bruxelles, 1925, p. 224-233
— A. C. Hero in *Holy Women in Byzantium : Ten Saints' Lives in English Translation*, éd. par A.-M. Talbot, Washington, D.C., 1996, p. 95-116 (traduction anglaise)
NICOLAS KATASKÉPÉNOS
— E. Sargologos, *La Vie de saint Cyrille le Philéote, moine byzantin*, Bruxelle, 1964
PHOTIOS
— R. Henry, *Bibliothèque*, trad. H. René, 9 vol., Paris, 1959-1991
PROGYMNASMATA
— G. A. Kennedy, *Progymnasmata : Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*, Atlanta, 2003 (traduction anglaise avec introduction et notes)

— M. Patillon, *Anonyme, Préambule à la rhétorique ; Aphtonios, Progymnasmata ; Pseudo-Hermogène, Progymnasmata* (*Corpus Rhetoricum*), Paris, 2008

PTOCHOPRODROME

— H. Eideneier, *Ptochoprodromos. Einführung, kritische Ausgabe, deutsche Übersetzung, Glossar*, Cologne, 1991

ROMANS COMNÈNES

— F. Conca, *Il romanzo bizantino del xii secolo. Teodoro Prodromo, Niceta Eugeniano, Eustazio Macrembolita, Constantino Manasse*, Turino, 1994

— E. Jeffreys, *Four Byzantine Novels* (Theodore Prodromos, *Rhodanthe and Dosikles*; Eumathios Makrembolites, *Hysmine and Hysminias*; Constantine Manasses, *Aristandros and Kallithea*: Niketas Eugenianos, *Drosilla and Charikles*), Liverpool, 2012

THÉODORE PRODROME

— P.-F. G. de Beauchamps, *Imitation du roman grec (les Amours de Rhodanthe et de Dosiclés) de Théodore Prodrome*, Paris, 1746

— W. Hörandner, *Theodoros Prodromos. Historische Gedichte* (WBS, 11), Vienne, 1974

— H. Hunger, *Der byzantinische Katz-Mäuse-Krieg* (Byzantina Vindobonensia, 3), Vienne, 1968 (*Katomyomachia* : introduction, texte grec et traduction allemande)

— A. Maiuri, « Una nuova poesia di Teodoro Prodromo in greco volgare », BZ 23 (1920), p. 397-407 (« le 5e poème de Ptochoprodrome »)

— M. A. Trognon, *Amours de Rhodanthe et Dosiclès par Théodore Prodrome*, Paris, 1823 (réimpr. Elibron Classics Series, 2006)

THÉOPHANE LE CONFESSEUR

— C. de Boor, *Theophanes, Chronographia*, 2 vol., Lipsiae, 1883 (réimpr. Hildesheim, 1980)

TIMARION

— R. Romano, *Pseudo-Luciano, Timarione* (Byzantina et neo-hellenica neapolitana, 2) Naples 1974, p. 49-92

— B. Baldwin, *Timarion, Translated with Introduction and Commentary*, Detroit, 1984

Études

Byzance

Aerts, W. J. « Das literarische Porträt in der byzantinischen Literatur », *Gronigen Colloquia on the Novel* 8 (1997), p. 151-195

— « A Byzantine Traveller to one of the Crusader States », in K. Ciggaar – H. Teule [éd.], *East and West in the Crusader States. Contexts, Contacts, Confrontations III*, Leuven – Dudley, M.A., 2003, p. 165-221

Afinogenov, D. « Some Observations on Genres of the Byzantine Historiography », Byz 62 (1992), p. 13-33

Agapitos, P. A. *Narrative Structure in the Byzantine Vernacular Romances : A Textual and Literary Study of Kallimachos, Belthandros and Libistros* (Miscellania Byzantina Monachensia, 34), Munich, 1991

— « Narrative, Rhetoric and "Drama" Rediscovered : Scholars and Poets in Byzantium interpret Heliodorus », in R. L. Hunter [éd.], *Studies in Heliodorus*, Cambridge, 1998, p. 125-156

— « Byzantine Literature and Greek Philologists in the Nineteenth Century », CM 43 (1992), p. 231-60

— « Poets and Painters : Theodoros Prodromos' Dedicatory Verses of his Novel to an Anonymous Caesar », JÖB 50 (2000), p. 73-85

— « Writing, Reading and Reciting (in) Byzantine Erotic Fiction », in B. Mondrain [éd.], *Lire et écrire à Byzance*, Paris, 2006, p. 126-175

— « Literary Criticism », in E. Jeffreys [éd.], *The Oxford Handbook of Byzantine Studies*, Oxford, 2008, p. 77-85

— « In Rhomaian, Frankish and Persian Lands : Fiction and Fictionality in Byzantium and Beyond », in P. A. Agapitos – L. B. Mortensen [éd.], *Medieval Narratives Between History and Fiction : from the Centre to the Periphery of Europe, 1100-1400*, Copenhague, 2012, 235-367

Agapitos, P. A. – D. R. Reinsch [éd.], *Der Roman im Byzanz der Komnenenzeit* (Meletemata, 8), Frankfurt am Mein, 2000

Agapitos, P. A. *et al*, SO Debate, « Genre, Structure and Poetics in the Byzantine Vernacular Romances of Love », SO 79 (2004), p. 7-101

Agapitos, P. A. *et al*. Εικών και λόγος· Έξι βυζαντινές περιγραφές έργων τέχνης, Athènes, 2006

Alexiou, M. « A Critical Reappraisal of Eustathios Makrembolites' *Hysmine and Hysminias* », BMGS 3 (1977), p. 23-40

— « Literary Subversion and the Aristocracy in Twelfth-Century Byzantium : A Stylistic Analysis of the *Timarion* », BMGS 8 (1982/3), p. 29-45
— « The Poverty of Écriture and the Craft of Writing : Towards a Reappraisal of the Prodromic Poems », BMGS 10 (1986), p. 1-40
— « Ploys of Performance : Games and Play in the Ptochoprodromic Poems », DOP 53 (1999), p. 91-109
— *After Antiquity : Greek Language, Myth, and Metaphor*, Ithaca, N.Y., 2002
Anastasi, R. « Sul romanzo di Constantino Manasse », *Rivista di cultura classica e medioevale* 11 (1969), p. 214-236
Andreeva, M. A. « Zur Reise Manuels II. Palaiologos nach Westeuropa », BZ 34 (1934), p. 37-47
Auzépy, M.-F. [éd.], *Byzance retrouvée : voyageurs français (xvie-xviiie siècles)*, Paris, 2001
— [éd.], *Byzance en Europe*, Saint-Denis, 2003
Balard, M. *et al.* [éd.], *Byzance et le monde extérieur : Contacts, relations, échanges*, Paris 2005
Barber, C. « Reading the Garden in Byzantium : Nature and Sexuality », BMGS 16 (1992), p. 1-19
Barber, C. – D. Jenkins [éd.], *Reading Michael Psellos*, Leiden – Boston, 2006
Barker, J. W. *Manuel II Palaeologus, 1391-1425 : A study in Late Byzantine Statesmanship*, New Brunswick, 1969
Baseou-Barabas, Th. « Το εντοίχιο ψηφιδωτό της Γης στο Ιερό Παλατιο και οι Εκφράσεις του Κωνσταντίνου Μανασσή και Μανουήλ Φιλή· ρεαλισμός και ρητορεία », *Symmeikta* 9/2 (1994), p. 95-115
Beaton, R. « The Rhetoric of Poverty : The Lives and Opinions of Theodore Prodromos », BMGS 11 (1987), p. 1-28
— *The Medieval Greek Romance*, Londres, 1996 (2e éd.)
— « The World of Fiction and the World "Out There" : The Case of the Byzantine Novel », in D. Smythe [éd.], *Strangers to Themselves : The Byzantine Outsider*, (Society for the Promotion of Byzantine Studies, 8), Aldershot, 2000, p. 179-188
Beaton, R. – C. Roueché [éd.], *The Making of Byzantine History : Studies Dedicated to Donald M. Nicol*, Aldershot, 1993
Beck, H.-G. « Zur byzantinischen "Mönchschronik" », in C. Bauer, L. Boehm, M. Müller [éd.], *Speculum Historiale. Geschichte im Spiegel von Geschichtsschreibung und Geschichtsdeutung. Festschrift Johannes Spörl*, Freiburg et Munich, 1978, p. 188-197 (= no 16 in H.-G. Beck, *Ideen und Realitäten in Byzanz. Gesammelte Aufsätze*, Londres, 1980).

Blum, W. « Bertha-Irene : bayerische Gräfin und byzantinische Kaiserin », in W.-A. Frhr. von Reitzenstein [éd.], *Bayern und die Antike. 150 Jahre Maximilians-Gymnasium in München*, Munich, 1999, p. 65-76
Bourbouhakis, E. C. « "Political" Personae : The Poem from Prison of Michael Glykas. Byzantine Literature Between Fact and Fiction », BMGS 31/1 (2007), p. 53-75
— « Exchanging the Devices of Ares for the Delights of the Erotes : Erotic Misadventures and the History of Niketas Choniates », in Nilsson [éd.], *Plotting with Eros*, p. 213-234
— « Rhetoric and Performance », in P. Stephenson [éd.], *The Byzantine World*, Londres – New York, 2010, p. 175-187
Bourbouhakis E. C. – I. Nilsson, « Byzantine Narrative : The Form of Story-Telling in Byzantium », in L. James [éd.], *The Blackwell Companion to Byzantine Culture*, Oxford, 2010, p. 263-274
Brändén, I. « The Vita Icons of St Nicholas », *Bysantinska sällskapet : Bulletin* 24 (2006), p. 18-26
Bryer, A. « Byzantine and Modern Greek Studies : A Partial View », BMGS 12 (1998), p. 1-26
Burgess, R. « The Accession of Marcian in the Light of Chalcedonian Apologetic », BZ 86/7 (1993/4), p. 92-109
Burke, J. *et al.* [éd.], *Byzantine Narrative : Papers in Honour of Roger Scott* (Byzantina Australiensia, 16), Melbourne, 2006
Burton, J. B. « Reviving the Pagan Greek Novel in a Christian World », GRBS 39 (1998), p. 179-216
— « A Reemergence of Theocritean Poetry in the Byzantine Novel », *Classical Philology* 98 (2003), p. 251-273
— « Byzantine Readers of the Novel », in T. Whitmarsh [éd.], *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*, Cambridge, 2008, p. 272-281
Cameron, A. A. « The Empress and the Poet : Paganism and Politics at the Court of Theodosius II », in *Yale Classical Studies 27 : Later Greek Literature*, éd. par J. J. Winkler – G. Williams, Cambridge, 1982, p. 217-289
— « Sacred and Profane Love : Thoughts on Byzantine Gender », in L. James [éd.], *Women, Men and Eunuchs : Gender in Byzantium*, Londres – New York, 1997, p. 1-23
— « Byzance dans le débat sur l'orientalisme », in M.-F. Auzépy [éd.], *Byzance en Europe*, p. 235-250
— « Byzantium Between East and West », in J.-M. Spieser [éd.], *Présence de Byzance*, p. 113-33
— *The Byzantines*, Oxford, 2006

Cavallo, G. « Ἐν βαρβάροις χωρίοις. Riflessioni su cultura del centro e cultura delle periferie a Bisanzio », in P. Odorico [éd.], *Byzantina – Metabyzantina : la périphérie dans le temps et l'espace*. Actes de la 6e séance plénière organisée par P. Odorico dans le cadre du XXe Congrès international des Études byzantines. Collège de France – Sorbonne. Paris, 19-25 août 2001 (Dossiers byzantins, 2), Paris, 2003, p. 77-106
— *Lire à Byzance*, (Séminaires byzantins, 1) Paris, 2006
Clucas, L. *The Trial of John Italos and the Crisis of Intellectual Values in Byzantium in the Eleventh Century* (Miscellanea Byzantina Monacensia, 26), Munich, 1981
Conca, F. « Il romanzo di Niceta Eugeniano : modelli narrativi e stilistici », *Siculorum gymnasium* 39 (1986), p. 115-126
Constantinou, S. *Female Corporeal Performances : Reading the Body in Byzantine Passions and Lives of Holy Women* (Studia Byzantina Upsaliensia, 9), Uppsala, 2005
— « Women Teachers in Early Byzantine Hagiography », in J. Feros Ruys [éd.], *« What Nature Does Not Teach » : Didactic Literature in the Medieval and Early-Modern Periods* (Disputatio, 15), Turnhout, 2008, p. 191-206
Cormack R. – E. Jeffreys [éd.], *Through the Looking Glass : Byzantium Through British Eyes*, Aldershot, 2000
Croke, B. *The Chronicle of Marcellinus, a Translation and Commentary* (Byzantine Australiensia, 7), Sydney, 1995
Cupane, C. « Ἔρως Βασιλεύς: la figura di Eros nel romanzo bizantino d'amore », *Atti del Accademia di Arti di Palermo*, série IV, 33/2 (1974), p. 243-297
— « Metamorphosen des Eros : Liebesdarstellung und Liebesdiskurs in der Byzantinischen Literatur der Komnenenzeit », in P. A. Agapitos – D. R. Reinsch [éd.], *Der Roman im Byzanz der Komnenenzeit*, p. 25-54
Delouis, O. « Byzance sur la scène littéraire française (1870-1920) », in M.-F. Auzépy [éd.], *Byzance en Europe*, p. 101-151
Galatariotou, K. « Travel and Perception in Byzantium », DOP 47 (1993), p. 221-241
Grünbart, M. [éd.], *Theatron : Rhetorische Kultur in Spätantike und Mittelalter – Rhetorical Culture in Late Antiquity and the Middle Ages* (Millenium-Studien, 13), Berlin, 2007
Hägg, T. *Photios als Vermittler antiker Literatur : Untersuchungen zur Technik des Referierens und Exzerpierens in der Bibliotheke*, Uppsala, 1975
Harris, J. « Distortion, Divine Providence and Genre in Nicetas Choniates' Account of the Collapse of Byzantium 1180-1204 », *Journal of Medieval History* 16 (2000), p. 19-31

Herrin, J. *Byzantium : The Surprising Life of a Medieval Empire*, Princeton, N.J., 2007
Hunger, H. « Die byzantinische Literatur der Komnenenzeit : Versuch einer Neubewertung », *Anzeiger philos.-histor. Klasse, Österreichische Akademie der Wissenschaften*, 105, Vienne, 1968
— « On the Imitation (ΜΙΜΗΣΙΣ) of Antiquity in Byzantine Literature », DOP 23-24 (1969-1970), p. 17-38, (= no XV dans H. Hunger, *Byzantinische Grundlagenforschung. Gesammelte Aufsätze* [Variorum Reprints], Londres, 1973)
— *Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner* (Byzantinisches Handbuch im Rahmen des Handbuchs der Altertumwissenschaft, 5/1-2), Munich, 1978
— « Die Makremboliten auf byzantinischen Belisiegeln und in sonstigen Belegen », *Studies in Byzantine Sigillography* 5 (1998), p. 1-28
Irmscher, J. « Bertha von Sulzbach, Gemahlin Manuels I », BF 22 (1996), p. 279-290
James, L. *Empresses and Power in Early Byzantium*, Leicester, 2001
— [éd.], *A Companion to Byzantium* (Blackwell Companions to the Ancient World), Malden MA – Oxford, 2010
James, L. – R. Webb, « "To Understand Ultimate Things and Enter Secret Places" : Ekphrasis and Art in Byzantium », *Art History* 14 (1991), p. 1-17
Jeffreys, E. « Constantine Hermoniakos and Byzantine Education », *Dodone* 4 (1975), p. 81-109
— « The Judgment of Paris in Later Byzantine Literature », Byz 48 (1978), p. 112-131
— « The Attitude of Byzantine Chroniclers Towards Ancient History », Byz 49 (1979), p. 199-238
— « The Comnenian Background to the "Romans d'Antiquité" », Byz 10 (1980), p. 455-486
— « The Sebastokratorissa Eirene as Literary Patroness : the Monk Iakovos », JÖB 32/3 (1982), p. 63-71
— « A Date for Rhodanthe and Dosikles ? », in P. A. Agapitos – D. R. Reinsch [éd.], *Der Roman im Byzanz der Komnenenzeit*, p. 127-136
— [éd.], *Rhetoric in Byzantium*, Aldershot, 2003
— « The Labours of the Twelve Months in Twelfth-Century Byzantium », in E. Stafford – J. Herrin [éd.], *Personification in the Greek World*, p. 309-321
Jeffreys, M. « The Nature and Origin of Political Verse », DOP (1974), p. 143-196
Jouanno, C. « Nicétas Eugénianos, un héritier du roman grec », REG 102 (1989), p. 346-360

— « Les barbares dans le roman byzantin du XIIe siècle : fonction d'un topos », Byz 62 (1992), p. 264-300
— *Digénis Akritas, le héros des frontières. Une épopée byzantine*, Turnhout, 1998
— « Les jeunes filles dans le roman byzantin du XIIe siècle », in B. Pouderon *et al.* [éd.], *Les Personnages du roman grec*, p. 329-346
— « A Byzantine Novelist Staging the Ancient Greek World : Presence, Form, and Function of Antiquity in Makrembolites' *Hysmine and Hysminias* », in S. Kaklamanes – M. Paschales [éd.], *Η προσληψη της αρχαιοτητας*, p. 17-29
Jugie, M. « Le voyage de l'empereur Manuel Paléologue en Occident (1399-1403) », *Echos d'Orient*, 15 (1912), p. 322-332
Kaklamanes, S. – M. Paschales [éd.], *Η πρόσληψη της αρχαιότητας στο βυζαντινο και νεοελληνικο μυθιστορημα*, Athènes, 2005
Kaldellis, A. *The Argument of Psellos' Chronographia*, Leiden, 1999
— *Hellenism in Byzantium : The Transformations of Greek Identity and the Reception of the Classical Tradition*, Cambridge M.A., 2007
— « The *Timarion* : Toward a Literary Interpretation », in P. Odorico [éd.], *La Face cachée de la littérature byzantine* (Dossiers byzantins, 11), Paris 2012, p. 275-288
Karla, G. « Das Rednerideal bei Eustathios von Thessalonike und seine rhetorische Tradition », BZ 100/1 (2007), p. 85-99
— « Rhetorische Kommunikation in den Kaiserreden des 12. Jahrhunderts : der Kontakt zum Publikum », JÖB 57 (2007), p. 83-93
— « Das literarische Porträt Kaiser Manuels I. Komnenons in den Kaiserreden des 12. Jh. », BZ 101/2 (2008), p. 669-679
— [éd.], *Fiction on the Fringe : Novelistic Writing in the Post-Classical Age* (Mnemosyne, Supplements), Leiden, 2009
Karpozilos, A. Βυζαντινοί ιστορικοί και χρονογράφοι, 2 : (8ος-10ος αι), Athènes, 2002
Kazhdan, A. « Bemerkungen zu Niketas Eugenianos », JÖB 16 (1967), p. 101-117
Kahdan, A. – A. W. Epstein, *Change in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Berkeley – Londres, 1985
Kazhdan, A. – S. Franklin, *Studies on Byzantine Literature of the Eleventh and Twelfth Centuries*, Cambridge 1984
Kolias, T. G. « Byzance dans les manuels d'histoire grecs », in M.-F. Auzépy [éd.], *Byzance en Europe*, p. 61-85
Koutrakou, N. « L'image de Byzance dans la littérature fantastique et policière », in M.-F. Auzépy [éd.], *Byzance en Europe*, p. 193-213
Krumbacher, K. *Geschichte der byzantinischen Literatur. Von Justinian bis zum Ende der Oströmischen Reiches (527-1453)* (Handbuch der klassischen Altertumswissenschaften, 9/1), Munich, 1897 (2e éd)

Kustas, G. L. *Studies in Byzantine Rhetoric* (Analekta Vlatadon, 17), Thessalonique, 1973
Kyriakis, M. J. « Of Professors and Disciples in Twelfth-Century Byzantium », Byz 43 (1973), p. 108-119
Labrusse, R. « La référence byzantine dans les cercles artistiques d'avant-garde au début du XXe siècle », in J.-M. Spieser [éd.], *Présence de Byzance*, p. 55-89
Laiou, A. [éd.], *Urbs capta : The Fourth Crusade and its Consequences ; La IVe Croisade et ses conséquences* (Réalités byzantines, 10), Paris, 2005
Lampsidis, O. « Zur Sebastokratorissa Eirene », JÖB 34 (1984), p. 91-105
— « Les "gnomologia" tirés de la Chronique de K. Manassès », Byz 55 (1985), p. 118-145
— « Zur Biographie von K. Manasses und zu seiner *Chronike Synopsis* (CS) », Byz 58 (1988), p. 97-111
Lanowski, J. « Der Christus Patiens und die klassische Tragödie », in J. Axer – W. Görler [éd.], *Scaenica Saravi-Varsoviensia. Beiträge zum antiken Theater und zu seinem Nachleben*, Varsovie, 1997, p. 135-142
Lassithiotakis, M. « Une Grèce chrétienne : les lettrés grecs et la réhabilitation de Byzance dans la seconde moitié du XIXe siècle », in J.-M. Spieser [éd.], *Présence de Byzance*, p. 91-112
Lilie, R.-J. « Fiktive Realität : Basileios II. und Konstantinos VIII. in der "Chronographia" des Michael Psellos », in M. Grünbart [éd.], *Theatron*, p. 211-222
Littlewood, A. « The Symbolism of the Apple in Byzantine Literature », JÖB 23 (1974), p. 33-59
— « Romantic Paradises : The Role of the Garden in the Byzantine Romance », BMGS 5 (1979), p. 95-114
— « Gardens of Byzantium », *Journal of Garden History* 12 (1992), p. 126-153
— « Gardens of the Palaces » in H. Maguire [éd.], *Byzantine Court Culture*, p. 13-38
— « Imagery in the *Chronographia* of Michael Psellos » in C. Barber – D. Jenkins [éd.], *Reading Michael Psellos*, p. 13-56
— « Vegetal and Animal Imagery in the History of Niketas Choniates », in M. Grünbart [éd.], *Theatron*, p. 223-259
Littlewood, A. – H. Maguire – J. Wolschke-Bulmahn [éd.], *Byzantine Garden Culture*, Washington, D.C., 2002
Livanos, C. « Michael Choniates, Poet of Love and Knowledge », BMGS 30/2 (2006), p. 103-114
Ljubarskij, J. *et al.*, SO Debate, « Quellenforschung and/or Literary Criticism : Narrative Structures in Byzantine Historical Writings », SO 73 (1998), p. 7-73

MacAlister, S. « Aristotle on the Dream : A Twelfth-Century Romance Revival », Byz 60 (1990), p. 195-212
— « Byzantine Twelfth-Century Romances : A Relative Chronology », BMGS 15 (1991), p. 175-210
— *Dreams and Suicides : The Greek Novel from Antiquity to the Byzantine Empire*, Londres, 1996
Macrides, R. [éd.], *History as Literature in Byzantium*, Farnham, 2010
Macrides, R. – P. Magdalino, « The Fourth Kingdom and the Rhetoric of Hellenism », in P. Magdalino [éd.], *The Perception of the Past in Twelfth-Century Europe*, p. 117-156
Magdalino, P. « The Byzantine Holy Man in the Twelfth Century », in S. Hackel [éd.], *The Byzantine Saint : Fourteenth Spring Symposium of Byzantine Studies*, Londres, 1981, p. 51-66
— « Enlightenment and Repression in Twelfth-Century Byzantium : The Evidence of the Canonists », in N. Oikonomides [éd.], *Byzantium in the Twelfth Century*, p. 257-274
— [éd.], *The Perception of the Past in Twelfth-Century Europe*, London, 1992
— « Eros the King and the King of Amours : Some Observations on *Hysmine and Hysminias* », DOP 46 (1992), p. 197-204
— *The Empire of Manuel I Komnenos, 1143-1180*, Cambridge, 1993
— « The Bagoas of Nikephoros Basilakes : A Normal Reaction ? », in L. Mayali – M. M. Mart [éd.], *Of Strangers and Foreigners*, p. 47-63
— « The Byzantine Background to the First Crusade », Canadian Institute of Balkan Studies (1996) (http://www.deremilitari.org/RESOURCES/ARTICLES/magdalino.htm)
— « In Search of the Byzantine Courtier : Leo Choirosphaktes and Constantine Manasses », in H. Maguire [éd.], *Byzantine Court Culture*, p. 141-165
Maguire, H. [éd.], *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, Washington, D.C., 1997
Mango, C. « Byzantine Literature as a Distorting Mirror », Inaugural lecture, University of Oxford, Oxford 1973
— *Byzantium : The Empire of New Rome*, London, 1980
Marciniak, P. « Byzantine Theatron – A Place of Performance ? », in M. Grünbart [éd.], *Theatron*, p. 277-285
Marcovich, M. « The *Itinerary* of Constantine Manasses », *Illinois Classical Studies* 12 (1987), p. 277-291
Marinesco, C. « Manuel II Paléologue et les rois d'Aragon. Commentaire sur quatre lettres inédites en latin, expédiées par la chancellerie byzantine », *Académie roumaine, Bulletin de la section historique*, 11 (1924), p. 192-206

— « Du nouveau sur les relations de Manuel Paléologue (1391-1425) avec l'Espagne », *Atti dello VIII Congresso internazionale di studi Bizantini*, I = RSBN, 7 (1953), p. 420-436
Markopoulos, A. « De la structure de l'école byzantine : le maître, les livres et le processus éducatif », in B. Mondrain [éd.], *Lire et écrire à Byzance*, p. 85-96
Mayali, L. – M. M. Mart [éd.], *Of Strangers and Foreigners (Late Antiquity – Middle Ages)*, (Studies in Comparative Legal History), Berkeley, 1993
McLaren, C. A. « A Twist of Plot : Psellos, Heliodorus and Narratology », in C. Barber – D. Jenkins [éd.], *Reading Michael Psellos*, p. 73-93
Messis, Ch. « Deux versions de la même "vérité" : les deux Vies d'Hosios Mélétios au XIIe siècle », in P. Odorico – P. A. Agapitos [éd.], *Les Vies des saints à Byzance*, p. 303-345
— « Fluid Dreams, Solid Consciences : Erotic Dreams in Byzantium », in Ch. Angelidi [éd.], *Dreams and Visions in Late Antiquity and Byzantium* [à paraître]
Meunier, F. « La rhétorique dans les romans byzantins du XIIe siècle : besogne ou plaisir ? », *Erytheia* 21 (2000)
— *Le Roman byzantin du XIIe siècle : à la découverte d'un nouveau monde ?*, Paris, 2007
Mitsi, E. – P. A. Agapitos, « Εικών και λόγος· η περιγραφή έργων τέχνης στη βυζαντινή γραμματεία », *Annales d'esthétique* 29-30 (1990-1991), p. 109-126
Mondrain, B. [éd.], *Lire et écrire à Byzance* (Centre de recherche d'histoire et civilisation de Byzance, Monographies, 19), Paris, 2006
Mullett, M. « Aristocracy and Patronage in the Literary Circles of Comnenian Constantinople », in *The Byzantine Aristocracy IX to XIII Centuries*, éd. par M. Angold (BAR International Series, 221), Oxford, 1984, p. 173-197
— « The Madness of Genre », DOP 46 (1992), p. 233-243
— *Theophylact of Ochrid : Reading the Letters of a Byzantine Archbishop* (Birmingham Byzantine and Ottoman Monographs, 2), Aldershot, 1997
— « Literary Biography and Historical Genre in the Life of Cyril Phileotes by Nicholas Kataskepenos », in P. Odorico – P. A. Agapitos [éd.], *Les Vies des saints à Byzance*, p. 387-410
— « Novelisation in Byzantium : Narrative After the Revival of Fiction », in J. Burke *et al.*, *Byzantine Narrative*, p. 1-28
— *Letters, Literacy and Literature in Byzantium* (Variorum Reprints), Londres, 2007
— « Gendered Fictions in Byzantium : The Construction and Performance of Sanctity », *Bysantinska sällskapet, Bulletin* 26 (2008), p. 53-82
— [éd.], *Performing Byzantium* [à paraître]

Mullett, M. – D. Smythe [éd.], *Alexios I Komnenos* (Belfast Byzantine Texts and Translations, 4), Belfast, 1996

Nilsson, I. *Erotic Pathos, Rhetorical Pleasure : Narrative Technique and Mimesis in Eumathios Makrembolites' Hysmine & Hysminias* (Studia Byzantina Upsaliensia, 7), Uppsala, 2001

— « Static Imitation or Dynamic Transformation ? Achilles Tatius in *Hysmine & Hysminias* », in M. Zimmerman – S. Panayotakis – W. Keulen [éd.], *The Ancient Novel and Beyond*, Leiden, 2003, p. 371-380

— « Archaists and Innovators : Byzantine "Classicism" and Experimentation of Genre in the Twelfth Century », in B. Agrell – I. Nilsson [éd.], *Genres and Their Problems : Theoretical and Historical Perspectives*, Göteborg, 2003, p. 411-424

— « From Homer to Hermoniakos : Some Considerations of Troy Matter in Byzantine Literature », *Troianalexandrina* 4 (2004), p. 9-34

— « *Meurtre à Byzance :* Byzantine Murders in Modern Literature », BMGS 29/2 (2005), p. 235-238

— « Narrating Images in Byzantine Literature : The Ekphraseis of Konstantinos Manasses », JÖB 55 (2005), p. 121-146

— « Discovering Literariness in the Past : Literature vs. History in the *Synopsis Chronike* of Konstantinos Manasses », in P. Odorico – P. A. Agapitos – M. Hinterberger [éd.], *L'Écriture de la mémoire*, p. 15-31

— « To Narrate the Events of the Past : On Byzantine Historians, and Historians on Byzantium », in J. Burke *et al.* [éd.], *Byzantine Narrative*, p. 47-58

— « Desire and God Have Always Been Around, in Life and Romance Alike », in I. Nilsson [éd.], *Plotting with Eros*, p. 235-260

— [éd.], *Plotting with Eros : Essays on the Poetics of Love and the Erotics of Reading*, Copenhague, 2009

— « The Same Story, but Another : A Reappraisal of Literary Imitation in Byzantium », in A. Rhoby – E. Schiffer [éd.], *Imitatio – Aemulatio – Variatio*, 195-208

— « Constantine Manasses, Odysseus and the Cyclops: On Byzantine Appreciation of Pagan Art in the Twelfth Century », in *Ekphrasis : la représentation des monuments dans les littératures byzantine et byzantino-slaves – Réalités et imaginaires* = BSl 69 (2011), p. 123-136

— « La douceur des dons abondants : patronage et littérarité dans la Constantinople des Comnènes », in P. Odorico [éd.], *La Face cachée de la littérature byzantine* (Dossiers Byzantins, 11), Paris, 2012, p. 179-193

— « In Response to Charming Passions: Erotic Readings of a Byzantine Novel", in A. Cullhed et al [éd.], *Pangs of Love and Longing: Configurations of Desire in Premodern Literature*, Cambridge 2013, p. 176-202.

— « *Les Amours d'Ismène & Isménias*, 'roman très connu' – The afterlife of a Byzantine novel in 18th-century France », in P. Marciniak – D. Smythe [éd.], *The Reception of Byzantium in European Culture 1500-2000* [à paraître]

Nilsson, I. – E. Nyström, « To Compose, Read and Use a Byzantine Text : Aspects of the chronicle of Constantine Manasses », BMGS 33/1 (2009), p. 42-60

Nilsson, I. – R. Scott, « Towards a New History of Byzantine Literature : The Case of Historiography », CM 58 (2007), p. 319-332

Norwich, J. J. *Byzantium*, 3 vol., Londres, 1988-1995

— *Histoire de Byzance*, Paris, 1999 (*A Short History of Byzantium*, Londres, 1988)

Obolensky, D. *The Byzantine Commonwealth : Eastern Europe 500-1453*, Oxford, 1973

Odorico, P. « La cultura della sillogé. 1) Il cosiddetto enciclopedismo bizantino. 2) Le tavole dei sapere di Giovanni Damasceno », BZ 83 (1990), p. 1-23

— « L'étranger et son imaginaire dans la littérature byzantine », in L. Mayali – M. M. Mart [éd.], *Of Strangers and Foreigners*, p. 65-79

— [éd.], *L'Akrite : l'épopée byzantine de Digénis Akritas*, Toulouse, 2002

— [éd.], *Les Vies des saints à Byzance : genre littéraire ou biographie historique ?* (Dossiers byzantins, 4), Paris, 2004

— « Καλλίμαχος, Χρυσορρόη και ένας πολύ μοναχικός αναγνώστης », in E. Jeffreys – M. Jeffreys [éd.], *Approaches to Texts in Early Modern Greek* (Neograeca Medii Aevi, 5), Oxford, 2005, p. 271-286

— « Ἅπερ εἰσὶν ψευδέα : les images des héros de l'Antiquité dans le *Digénis Akritas* », in S. Kaklamanes – M. Paschales [éd.], *Η προσληψη της αρχαιοτητας*, p. 31-47

— « Displaying la littérature byzantine », in E. Jeffreys *et al.* [éd.], *Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies*, vol. 1 : Plenary Papers, Aldershot, 2006, p. 213-234

— « "Parce que je suis ignorant" : *Imitatio/Variatio* dans la chronique de Georges le Moine », in A. Rhoby, E. Schiffer [éd.], *Imitatio – Aemulatio – Variatio*, p. 209-216

— [éd.], *La Face cachée de la littérature byzantine : le texte en tant que message immédiat* (Dossiers Byzantins, 11), Paris, 2012

Odorico, P. – P. A. Agapitos [éd.], *Pour une « nouvelle » histoire de la littérature byzantine*, (Dossiers byzantins, 1), Paris, 2002

Odorico, P. – P. A. Agapitos – M. Hinterberger [éd.], *L'Écriture de la mémoire : la littérarité de l'historiographie* (Dossiers byzantins, 5), Paris, 2006

Oikonomides, N. [éd.], *Byzantium in the Twelfth Century : Canon, Law, State and Society*, Athènes, 1991

Ostrogorsky, G. *History of the Byzantine State*, New Brunswick, N.J., 1969 (3e éd.)
Papaioannou, S. « On the Stage of Eros : Two Rhetorical Exercises by Nikephoros Basilakès », in M. Grünbart [éd.], *Theatron*, p. 357-376
Patlagean, P. *Un Moyen Âge grec : Byzance, 9e-15e siècles*, Paris, 2007
Petropoulos, J. C. B. *Eroticism in Ancient and Medieval Greek Poetry*, Londres, 2003
Pietsch, E. *Die Chronographia des Michael Psellos : Kaisergeschichte, Autobiographie und Apologie* (Serta Graeca, 20), Wiesbaden, 2005
Poljakova, S. « K voprusu o datirovke romana Evmatija Makremvolita », VV 30 (1969), p. 113-123
— « K voprosu o vizantino-frantsuzskij literaturnij svjazjaj », VV 37 (1976), p. 114-122
Pontani, F. « Homer, the Bible and Beyond : A Note on *Chr. Pat.* 83-7 », *The Classical Quarterly* 56/2 (2006), p. 661-664
Pouderon, B. *et al.* [éd.], *Les Personnages du roman grec, Actes du colloque sous ce titre* (Collection de la Maison de l'Orient méditerranéen, 29), Lyon, 2001
Pratsch, T. *Der hagiographische Topos : griechische Heiligenviten in mittelbyzantinischer Zeit*, Berlin – New York, 2005
— « Rhetorik in der byzantinischen Hagiographie : Die Prooimia der Heiligenviten », in M. Grünbart [éd.], *Theatron*, p. 377-408
Reinsch, D. R. « *Historia ancilla litterarum ?* Zum literarischen Geschmack in der Komnenenzeit : Das Beispiel der *Synopsis Chronike* des Konstantinos Manasses », in P. Odorico – P. A. Agapitos [éd.], *Pour une « nouvelle » histoire de la littérature byzantine*, p. 81-94
— « Die Palamedes-Episode in der *Synopsis Chronike* des Konstantinos Manasses und ihre Inspirationsquelle », in M. Hinterberger – E. Schiffer [éd.], *Byzantinische Sprachkunst. Studien zur byzantinischen Literatur gewidmet Wolfram Hörandner zum 65. Geburtstag*, (Byzantinisches Archiv, 20), Berlin – New York, 2007, p. 266-276
— « Der Autor ist tot – es lebe der Leser. Zur Neubewertung der *imitatio* in der byzantinischen Geschichtsschreibung », in A. Rhoby – E. Schiffer [éd.], *Imitatio – Aemulatio – Variatio*, 23-32
Rhoby, A. « Aspekte des Fortlebens des Gregor von Nazianz in byzantinischer und postbyzantinischer Zeit », in M. Grünbart [éd.], *Theatron*, p. 409-418
Rhoby, A. – E. Schiffer [éd.], *Imitatio – Aemulatio – Variatio* (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffenlichungen zur Byzanzforschung, 21), Wien, 2010
Richs, D. – P. Magdalino [éd.], *Byzantium and the Modern Greek Identity*, Aldershot, 1998

Roilos, P. *Amphoteroglossia : A Poetics of the Twelfth-Century Medieval Greek Novel*, Cambridge, M.A., 2005
Ronchey, S. « La "femme fatale", source d'une byzantinologie austère », in M.-F. Auzépy [éd.], *Byzance en Europe*, p. 153-175
Rosenqvist, J. O. *Die byzantinische Literatur vom 6. Jahrhundert bis zum Fall Konstantinopels 1453*, Berlin – New York, 2007
Schamp, J. *Photios historien des lettres : la Bibliothèque et ses notices biographiques*, Paris, 1987
Schiffer, E. « Bemerkungen zur Auseinandersetzung mit Progymnasmata in byzantinischen Lehrschriften zur Rhetorik », in A. Rhoby – E. Schiffer [éd.], *Imitatio – Aemulatio – Variatio*, p. 237-242
Schlumberger, G. « Un empereur de Byzance à Paris et Londres », *Byzance et croisades : Pages médievales*, Paris 1927, p. 87-147
Schreiner, P. « Viaggiatori a Bisanzio : il diplomatico, il monaco, il mercante », in *Columbeis V : Relazioni di viaggio e conoscenza del mondo fra medioevo e umanesimo* (1993), p. 29-39
Scott, R. « "The Events of Every Year, Arranged Without Confusion" : Justinian and Others in the Chronicle of Theophanes Confessor », in P. Odorico – P. A. Agapitos – M. Hinterberger [éd.], *L'Écriture de la mémoire*, p. 45-61
— « Text and Context in Byzantine Historiography », in L. James [éd.], *A Companion to Byzantium*, p. 251-262
— « Theodosius' Apple and Marcian's Eagles », in R. Macrides [éd.], *History as Literature in Byzantium*, p. 115-131
Shepard, J. « The Byzantine Commonwealth 1000-1550 », in M. Angold [éd.], Eastern Christianity (The Cambridge History of Christianity), Cambridge, 2006, p. 3-52
Spieser, J.-M. [éd.], *Présence de Byzance*, Dijon, 2007
Stafford, E. – J. Herrin [éd.], *Personification in the Greek World : From Antiquity to Byzantium*, Ashgate, 2005
Starowieyski, M. « Entre Euripide, la Bible et les apocryphes : la tragédie ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΑΣΧΟΝ », in J. Axer – W. Görler [éd.], *Scaenica Saravi-Varsoviensia. Beiträge zum antiken Theater und zu seinem Nachleben*, Varsovie, 1997, p. 143-155
Stephenson, P. [éd.], *The Byzantine World*, Londres – New York, 2010
Stone, A. F. « Aurality in the Panegyrics of Eustathios of Thessaloniki », in M. Grünbart [éd.], *Theatron*, p. 419-428
Theologites, H.-A. « Digénis Akritas et la littérature byzantine : problèmes d'approche », in B. Pouderon *et al.* [éd.], *Les Personnages du roman grec*, p. 393-405

Treadgold, W. T. *The Nature of The Bibliotheca of Photius*, Washington, D.C., 1980
Voordeckers, E. « Les Entretiens avec un Perse de l'empereur Manuel II Paléologue », Byz 36 (1966) 311-317
Wells, C. *Sailing from Byzantium : How a Lost Empire Shaped the World*, New York, 2006
Westberg, W : « The Rite of Spring : Erotic Celebration in the *Dialexeis* and *Ethopoiiai* of Procopius of Gaza », in I. Nilsson [éd.], *Plotting with Eros*, p. 187-211,
Wilson, N. *Scholars of Byzantium*, Londres, 1996 (2e éd.)

Antiquité – Antiquité tardive

Bartsch, S. *Decoding the Ancient Novel : The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius*, Princeton, 1989
Billaut, A. *La Création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériale*, Paris, 1991
Bühler, W. « Das Element des Visuellen in der Eingangsszene von Heliodors *Aithiopika* », *Wiener Studien* 10 (1976), p. 177-185
Burrus, V. *The Sex Lives of Saints : An Erotics of Ancient Hagiography*, Philadelphia, 2004
Chew, C. « The Representation of Violence in the Greek Novels and Martyr Accounts », in M. Zimmerman – S. Panayotakis – W. Keulen [éd.], *The Ancient Novel and Beyond*, Leiden, 2003, p. 129-141
Cox, P. *Biography in Late Antiquity : A Quest for the Holy Man*, Berkeley, 1983
De Jong, I. J. F. *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge, 2002
Gentili, B. – G. Cerri, *History and Biography in Ancient Thought*, Amsterdam, 1988 (*Storia e biografia nel pensiero antico*, Bari 1983).
Hägg, T. « Die *Ephesiaka* des Xenophon Ephesios – Original oder Epitome ? », CM 27 (1966 [1969]), p. 118-161 (= no 6 in L. B. Mortensen – T. Eide [éd.], *Parthenope : Studies in Ancient Greek Fiction [1969-2004]*, Copenhague, 2004)
— *The Novel in Antiquity*, Oxford, 1983
— « The Ancient Greek Novel : A Single Model or a Plurality of Forms ? », dans F. Moretti [éd.], *The Novel, vol. 1 : History, Geography, and Culture*, Princeton – Oxford, 2006, p. 125-155
Hägg, T. – P. Rousseau [éd.], *Greek Biography and Panegyric in Late Antiquity* (The Transformation of the Classical Heritage, 31), Berkeley, 2000
Harrison, S. J. [éd.], *Texts, Ideas and the Classics : Scholarship, Theory, and Classical Literature*, Oxford, 2001

Heath, M. « Theon and the History of the Progymnasmata », GRBS 43 (2002/3), p. 129-160
Holzberg, N. « Novels proper and the fringe », in G. Schmeling [éd.], *The Novel in the Ancient World*, p. 11-28
Johnson, S. F. *The Life and Miracles of Thecla : A Literary Study*, Cambridge, M.A. – Londres, 2006
Kennedy, G. A. *Greek Rhetoric under Christian Emperors*, Princeton, N.J., 1983
Kraus, M. « Aphthonius and the *Progymnasmata* in Rhetorical Theory and Practice », in D. Zarefsky – E. Benacka [éd.], *Sizing up Rhetoric*, Long Grove, I.L., 2008
Lalleman, P. J. « The Canonical and Apocryphal Acts of the Apostles », in J. Tatum [éd.], *The Search for the Ancient Novel*, p. 181-192
Laplace, M. « Achille Tatius. *Leucippé et Clitophon* : des fables au roman de formation », *Groningen Colloquia on the Novel* 4 (1991), p. 35-56
— *Le Roman d'Achille Tatios : « Discours panégyrique » et imaginaire romanesque*, Bern – New York, 2007
McKeon, R. « Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity », in R. S. Crane [éd.], *Critics and Criticism : Ancient and Modern*, Chicago, 1952, p. 147-162 (d'abord paru in *Modern Philology*, août, 1936)
Merkle, S. « Telling the True Story of the Trojan War : The Eyewitness Account of Dictys of Crete », in J. Tatum [éd.], *The Search for the Ancient Novel*, p. 183-196
Momigliano, A. *The Development of Greek Biography*, Cambridge, M.A., 1993 (2e éd.)
Morales, H. *Vision and Narrative in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon*, Cambridge, 2004
Morgan, J. R. « History, Romance, and Realism in the *Aithiopika* of Heliodoros », *Classical Antiquity* 1 (1982), p. 221-265
Morgan, J. – S. Harrison, « Intertextuality », in T. Whitmarsh [éd.], *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*, p. 218-236.
Morrison, A. D. *The Narrator in Archaic Greek and Hellenistic Poetry*, Cambridge, 2007
Patillon, M. *La Théorie du discours chez Hermogène le rhéteur*, Paris, 1988
Pernot, L. *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, 2 vol., Paris, 1993
— *Rhetoric in Antiquity*, Washington, D.C., 2005 (*La Rhétorique dans l'Antiquité*, Paris, 2000)
Perry, B. E. *The Ancient Romances : A Literary Historical Account of Their Origins*, Berkeley, 1967

Pervo, R. « Early Christian Fiction », in J. R. Morgan – R. Stoneman [éd.], *Greek Fiction : The Greek Novel in Context*, Londres, 1994, p. 239-254
— « The Ancient Novel Becomes Christian », in G. Schmeling [éd.], *The Novel in the Ancient World*, p. 685-711
Plepelits, K. « Achilles Tatius », in G. Schmeling [éd.], *The Novel in the Ancient World*, p. 387-416
Reardon, B. P. [éd.], *Collected Ancient Greek Novels*, Berkeley, 1989
Schmeling, G. [éd.], *The Novel in the Ancient World*, Leiden, 1996
Tatum, J. [éd.], *The Search for the Ancient Novel*, Baltimore, 1994
Webb, R. « The *Progymnasmata* as Practice », in Y. L. Too [éd.], *Education in Greek and Roman Antiquity*, Leiden – Boston, 2001, p. 289-316
Winkler, J. J. « The Mendacity of Kalasiris and the Narrative Strategy of Heliodoros' *Aithiopika* », *Yale Classical Studies* 27 (1982), p. 93-158
Whitmarsh, T. [éd.], *The Cambridge Companion to the Greek and Roman Novel*, Cambridge 2008

Moyen Âge – Renaissance – Baroque

Barberà, J.-M. [éd.], *Études critiques sur et autour de Tirant le Blanc. Actes du colloque international Tirant le Blanc : l'aube du roman moderne européen*, Montserrat, 1997
Cizek, A. N. *Imitatio et tractatio. Die literarisch-rhetorischen Grundlagen der Nachahmung in Antike und Mittelalter*, Tübingen, 1994
Denis, D. – A.-E. Spica [éd.], *Madeleine de Scudéry : une femme de lettres au XVIIe siècle*, Arras, 2003.
Doody, M. A. *The True Story of the Novel*, New Brunswick, N.J., 1998
Huet, P.-D. *Traité de l'origine des romans*, Paris, 1670
Liutprand de Crémone, *Ambassades à Byzance* (traduction par J. Schnapp et commentaires par S. Lerou), Paris, 2005
Martorell, J. *Tirant le Blanc* (précédé de « Tirant le Blanc, roman sans frontière », préface originale de Mario Vargas Llosa), Toulouse, 2003
Nelson, W. *Fact or Fiction : The Dilemma of the Renaissance Storyteller*, Cambridge, M.A., 1973
Partner, N. *Serious Entertainments : The Writing of History in Twelfth-Century England*, Chicago – Londres, 1977
Ryding, W. *Structure in Medieval Narrative*, Le Hague, 1971
Shepherd, G. T. « The Emancipation of Story in the Twelfth Century », in H. Bekker-Nielsen *et al.* [éd.], *Medieval Narrative : A Symposium*, Odense, 1979, p. 44-57

Littérature, art et culture

Bakhtine, M. M. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, 1978
— *The Dialogic Imitation*, éd. par M. Holquist, Austin, 1994
Barthes, R. « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications* 8 (1966), p. 6-33
— « Le discours de l'histoire », *Social Science Information* 6/4 (août 1967), p. 63-75 ; réimpr. in *Le Bruissement de la langue*, p. 163-177
— « L'effet de réel », *Communications* 11 (1968), p. 84-89 ; réimpr. in *Le Bruissement de la langue*, p. 179-187
— *Le Plaisir du texte*, Paris, 1973
— *Le Bruissement de la langue – Essais critiques IV*, Paris, 1984
Baroni, R. *La Tension narrative*, Paris, 2007
Bhabha, H. « Of Mimicry and Man : The Ambivalence of Colonial Discourse », in *The Location of Culture*, Londres – New York, 1994, p. 85-92
Brémond, P. *Logique du récit*, Paris, 1973
Brooks, P. *Reading for the Plot : Design and Intention in Narrative*, Cambridge, M.A. – Londres, 1984
Cavarero, A. *Relating Narratives : Storytelling and Selfhood*, Londres – New York, 2000
Chklovski, V. « L'art comme procédé » (1917), Paris, 2008 (d'abord paru in *La Théorie de la littérature : textes des formalistes russes*, éd. par T. Todorov, Paris, 1966)
Compagnon, A. *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, 1998
D'Haen, T. – R. Grübel – H. Lethen [éd.], *Convention and Innovation in Literature*, Amsterdam, 1989
Dominicy, M. – M. Frédéric [éd.], *La Mise en scène des valeurs : la rhétorique de l'éloge et du blâme*, Lausanne – Paris, 2001
Fowler, A. *Kinds of Literature : An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, 1982
Frank, J. *The Idea of Spatial Form*, New Brunswick, 1991
Frye, N. *Anatomy of Criticism : Four Essays*, Princeton, N.J., 1957
Genette, G. *Figures III*, Paris, 1972
— *Introduction à l'architexte*, Paris, 1979
— *Nouveau discours du récit*, Paris, 1983
— *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, 1982
Heffernan, J. *Museum of Words : The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, 1993

Herman, D., [éd.], *The Cambridge Companion to Narrative Theory*, Cambridge, 2007
Hutcheon, L. *A Theory of Adaptiation*, New York – Londres, 2006
Jauss, H. R. « Theory of Genres and Medieval Literature », in *Toward and Aesthetic of Reception*, Minneapolis, 1982, p. 76-110
Kristeva, J. *Histoires d'amour*, Paris, 1983
— *Meutre à Byzance*, Paris, 2004
La Mettrie, J. O. (de) *L'Art de jouir*, Cythère (Berlin ?), 1751
Lemaire, G. G. *L'Univers des orientalistes*, Paris, 2000
Lodge, D. « The Language of Modernist Fiction : Metaphor and Metonomy », in M. Bradbury – J. McFarlane [éd.], *Modernism 1890-1930*, Harmondsworth, 1976, p. 481-496
Miller, C. « Genre as a Social Action », *Quarterly Journal of Speech* 70 (1984), p. 151-167 ; réimpr. in A. Freedman – P. Medway [éd.], *Genres and the New Rhetoric*, Londres, 1994, p. 23-42
Piegay-Gros, N. *Introduction à l'intertextualité*, Paris, 1996
Saïd, E. W. *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, Paris, 1980 (*Orientalism : Western Conceptions of the Orient*, New York, 1978)
— « Travelling Theory », in *The World, the Text and the Critic*, Cambridge, M.A., 1983, p. 226-247
— *Culture et impérialisme*, Paris, 2000 (*Culture and Imperialism*, New York, 1993)
Salmon, A. *Story-telling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, 2007
Smitten, J. R. – A. Daghistany [éd.], *Spatial Form in Narrative*, Ithaca, N.Y., 1981
Sollers, P., [éd.], *Théorie d'ensemble*, Paris, 1968
Sternberg, M. *The Poetics of Biblical Narrative : Ideological Literature and the Drama of Reading*, Bloomington – Indianapolis, 1985
Thornton, L. *La Femme dans la peinture orientaliste*, Paris, 1993
Todorov, T., [éd.], *La Théorie de la littérature : textes des formalistes russes*, Paris, 1966
— *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, 1970
White, H. « The Value of Narrativity in the Representation of Reality », in *The Content of the Form : Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, 1987, p. 1-25 (d'abord paru in *Critical Inquiry* 7/1, 1980)
— « Storytelling : Historical and Ideological », in *Centuries' Ends, Narrative Means*, éd. par R. Newman, Stanford, C.A., 1996, p. 58-78
Wood, D. *The Power of Maps*, New York, 1992

INDEX DES NOMS

(titres anonymes inclus)

TABLE DES MATIÈRES

Ce volume,
le troisième
de la collection « Séminaires byzantins »,
publié aux Éditions Les Belles Lettres,
a été achevé d'imprimer
en mars 2014
sur les presses
de l'imprimerie SEPEC
01960 Péronnas

Dépôt légal : avril 2014
N° d'édition : 7811 - N° d'impression : N05425140301
Imprimé en France